

● مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ● صدر العدد الأول في أبريل 1966
● العدد 433 أغسطس 2006



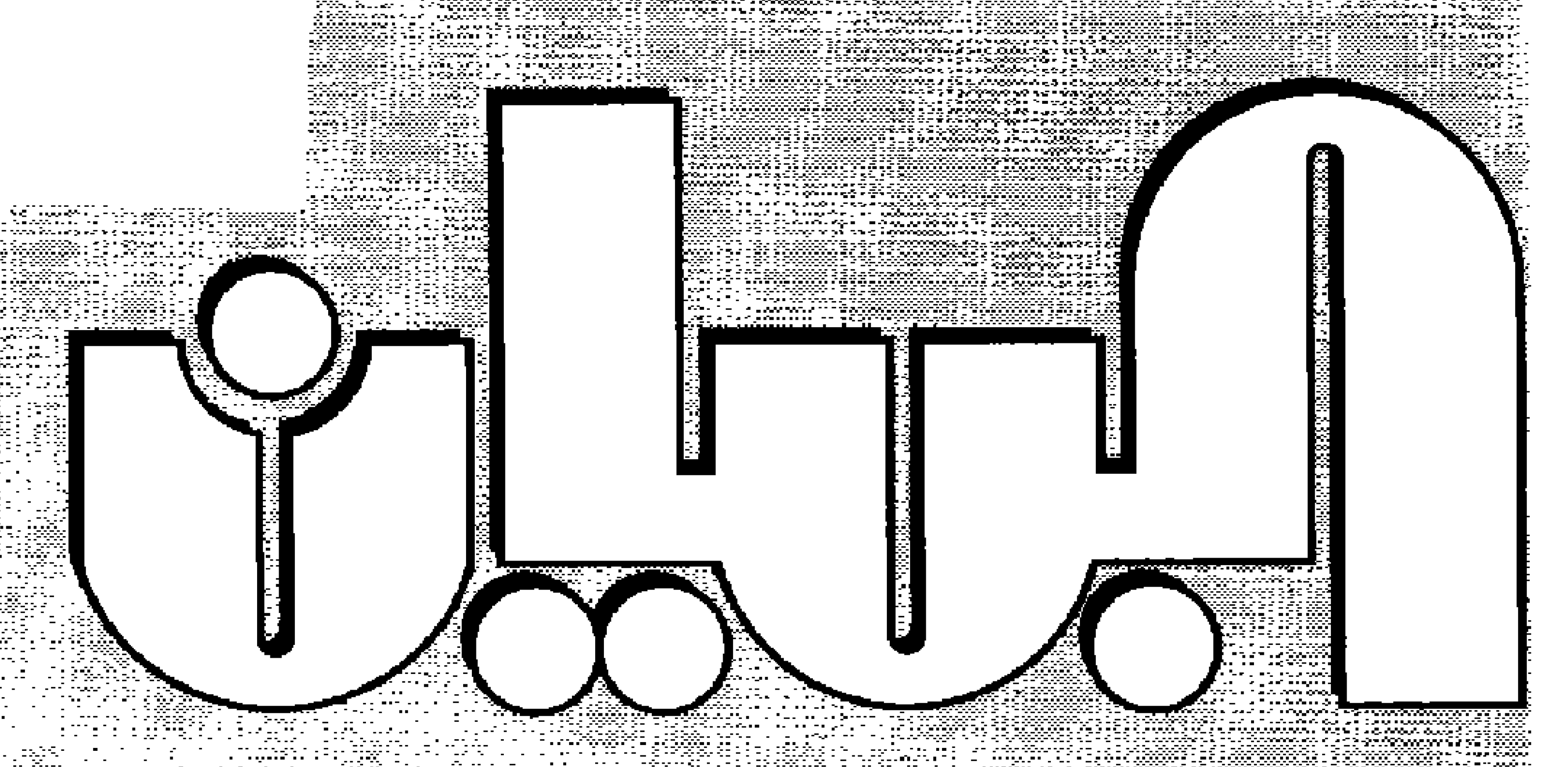


النادي الأدبي تأسس في سنة ١٩٢٤



تأسست الرابطة الادبية في الكويت سنة ١٩٥٨ ، وضمت في عضويتها عددا كبيرا من مفكري وأدباء الكــويت ، ثم تحولت فيما بعد الى رابطة الادباء

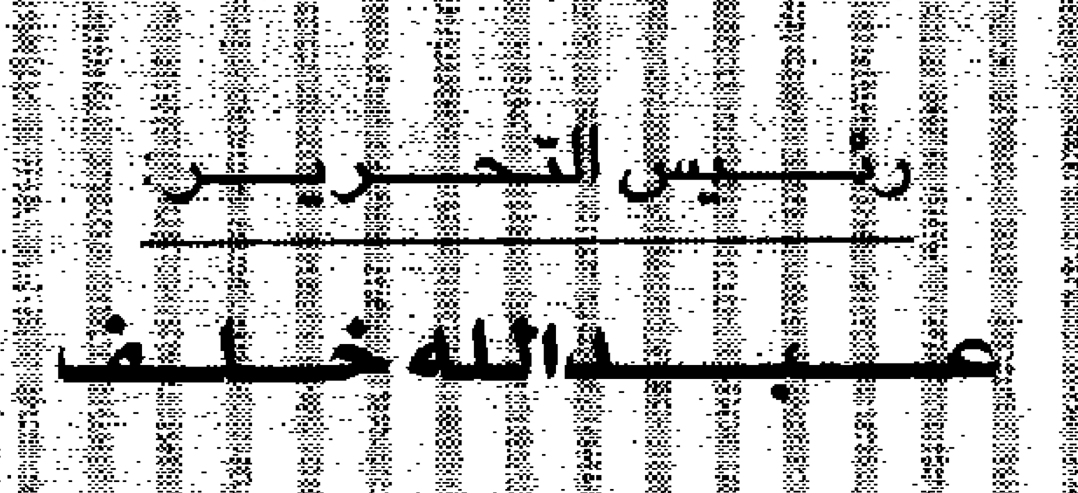
The literary league was founded in Kuwait in ***1958*** *. It included a large number of Kuwaiti's men of letters & writers . Later it was called Kuwait Men of Letters Society.*



العدد 433 أغسطس 2006

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)



ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الانترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 ـ المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(433) August - 2006

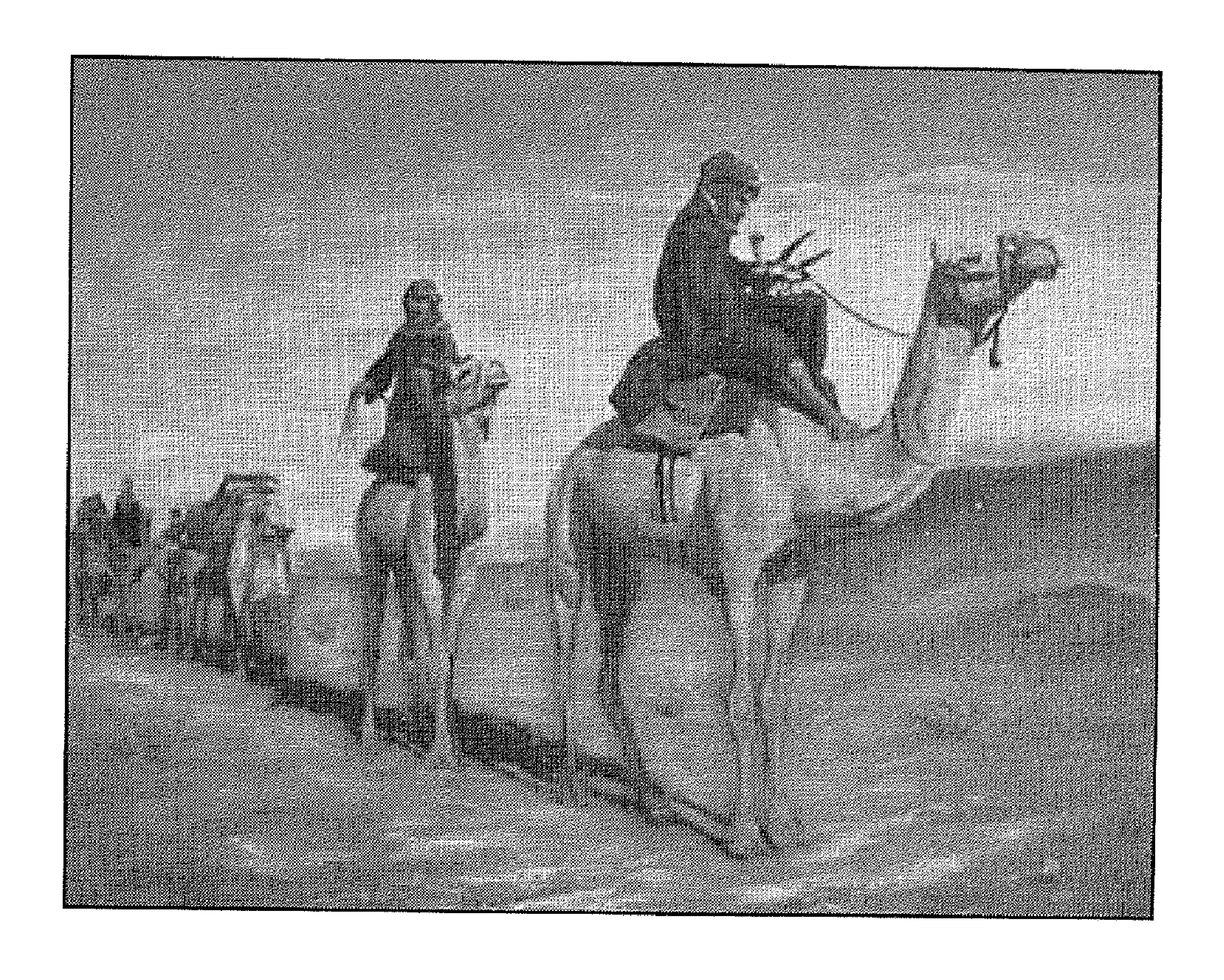


Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

المحتويات



الحيّز الثقافي في مجلس الأمة

بقلم : عبد الله خلف

كان يوماً مشهوداً في الكويت إذا مارست المرأة كامل حقوقها الدستورية في الانتخاب والترشيح لأول مرة، بعد أن أرجئت أربعة عقود، بسبب اجتهادي من أعضاء في المجالس السابقة، كانوا يقولون أن الوقت لم يحن بعد لمنحها حقوقها الددستورية رغم أن الدستور قد أعطاها كامل حقوقها منذ أن صدر في ١٩٦٢/١١/١١ وبه نص شمولي صريح يقول : الناس سواسية في الكرامة الإنسانية وهم متساوون لدى القانون في الحقوق والواجبات العامة ، لا تمييز بينهم في ذلك بسبب الجنس أو الأصل أو اللغة أو الدين (مادة ٢٩) وصادق عليه ممثلوا الشعب، واعتمده أمير الدولة: الشيخ عبدالله السالم الصباح الذي لقب بأبي الدستور وكانت له مشاركات في مجالس الشورى والتشريع السابقة في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين وفي خطوات تنويرية سابقة في زمنها وفكرها وثقافتها فحملت قصب السبق في مناطق الجوار العربية .. هذا السبق التنويري شارك فيه أقطاب من الأسرة الحاكمة مع نخبة رائدة من الشعب الكويتي.

فالشيخ أحمد الجابر حاكم البلاد الأسبق كان رئيساً لمجلس الشورى الأول الذي تأسس سنة ١٩٢١ وكان للشعب رأي في اختيار الحاكم الذي يراه الأفضل في الأسرة الحاكمة وكان لأفراد الشعب المشاركين في مجالس الشورى والتشريع الأولى، الفضل في إيقاف الحكم الفردي التسلطي الذي كان سائداً..

قال الدكتور عثمان عبد الملك: (أجمع المؤرخون على أن الكويت قد عاش في عهد مبارك تحت حكم دكتاتوري مطلق (١). واستمر النهج القديم بعد وفاة الشيخ مبارك مع شيء من اللين وتوقف التوتر) أشار الأستاذ محمد عبد القادر الجاسم إلى ذلك قائلاً:

(بعد وفاة الشيخ مبارك استلم ابنه الشيخ جابر مقاليد الحكم ولم يتغير الحكم الفردي الذي انتهجه والده، واستمر حكمه من نوفمبر ١٩١٥ إلى فبراير ١٩١٧ وتولى بعده

---

١ – د. عثمان عبد الملك الصالح: النظام الدستوري والمؤسسات السياسية في الكويت صفحة ٥٠ .

الحكم الشيخ سالم المبارك من فبراير ١٩١٧ إلى فبراير ١٩٢١ وقد حافظ على نمط حكم والده وأخيه) (٢).

بعد حكم سالم المبارك قرر الشعب أن تكون له كلمة في إدارة الإمارة وقراراتها الأساسية، قال الوكيل السياسي البريطاني هارولد ديكسون الذي عميلة في الفترة من (١٢٢٩- ١٩٣٦):

لما توفي الشيخ سالم كان أهل المدينة قد تعبوا من الحرب المفروضة عليهم ضد إرادتهم فقرروا أن تكون لهم في المستقبل كلمة في شؤون الدولة والحكم، فأبلغوا عائلة الصباح أنهم لا يقبلون إلا بالحاكم الذي يقبل إنشاء مجلس استشاري (٣). وهذه الانطلاقة الشعبية كانت نابعة من إقدامه الأول في اختيار حكومته في عام ١٧٥٦م واشترط على الحاكم ومن يرثه من أسرته الأخذ بنظام الشورى بين الشعب وحاكميه- بناء على ذلك فقد أعجب بعض كتاب الغرب من علاقة الشعب بحكومته حتى أطلقوا على هذا النظام التوافقي بين الشعب وحكومته بالنظام الجمهوري.. الكاتب الألماني، (كارل رنر) صاحب كتاب (علم الأرض) وفي دراسته لأرض الجزيرة العربية والكويت سنة ١٨١٨م قد أطلق على إمارة الكويت اسم (جمهورية) عندما علم أن الحاكم في الكويت منتخب من الشعب.. ولم يكن ذلك مصادفة بل أطلق هذا الاسم أيضاً الكاتب الإنجليزي زالكسندر جونسونس في سنة ١٨٤٧م في مؤلفه الشهير (أطلس العالم) ووضع للإمارة اسم جمهورية الكويت.. بهذا سبقت الكويت كل دول الشرق الأوسط في اكتساب اسم الجمهورية والحكم منذ أن عين الشعب صباح الأول حاكماً على الإمارة إلى ما قبل عهد الشيخ مبارك ظل تشاوريا وفي ذلك يقول مؤرخ الكويت الأول الشيخ عبد العزيز الرشيد:

(ظل الحكم في أيامه أي الشيخ صباح الأول إلى أيام مبارك الصباح بنظام الشورى، يستشير الحاكم وجهاء القوم فيما ينتابه من المهمات وفيما يحفظ البلد من طوارئ الحدثين ويحميها من هجمات الأعداء، وليس له الرفض والخيار بعد أن يستقر رأيهم على أمر، لأن السلطة الحقيقية لهم، أي لأفراد الشعب، وإنما يُعطي اسم الرئاسة عليهم تفضيلاً .. وقد يذهب الأمر إلى أبعد من هذا وهو عجزه عن أخذ الحق من بعضهم. (٤).

بعد حكم الشيخ سالم تسلم الحكم الشيخ أحمد الجابر وشهد

---

٢ - الكويت "مثلث الديمقراطية : محمد عبد القادر الجاسم ص. ٢٣

٣ - الكويت وجاراتها الجزء الأول ص ٢٦٣ تعريب مؤسسة مجلة الرسالة.. جاسم مبارك الجاسم.

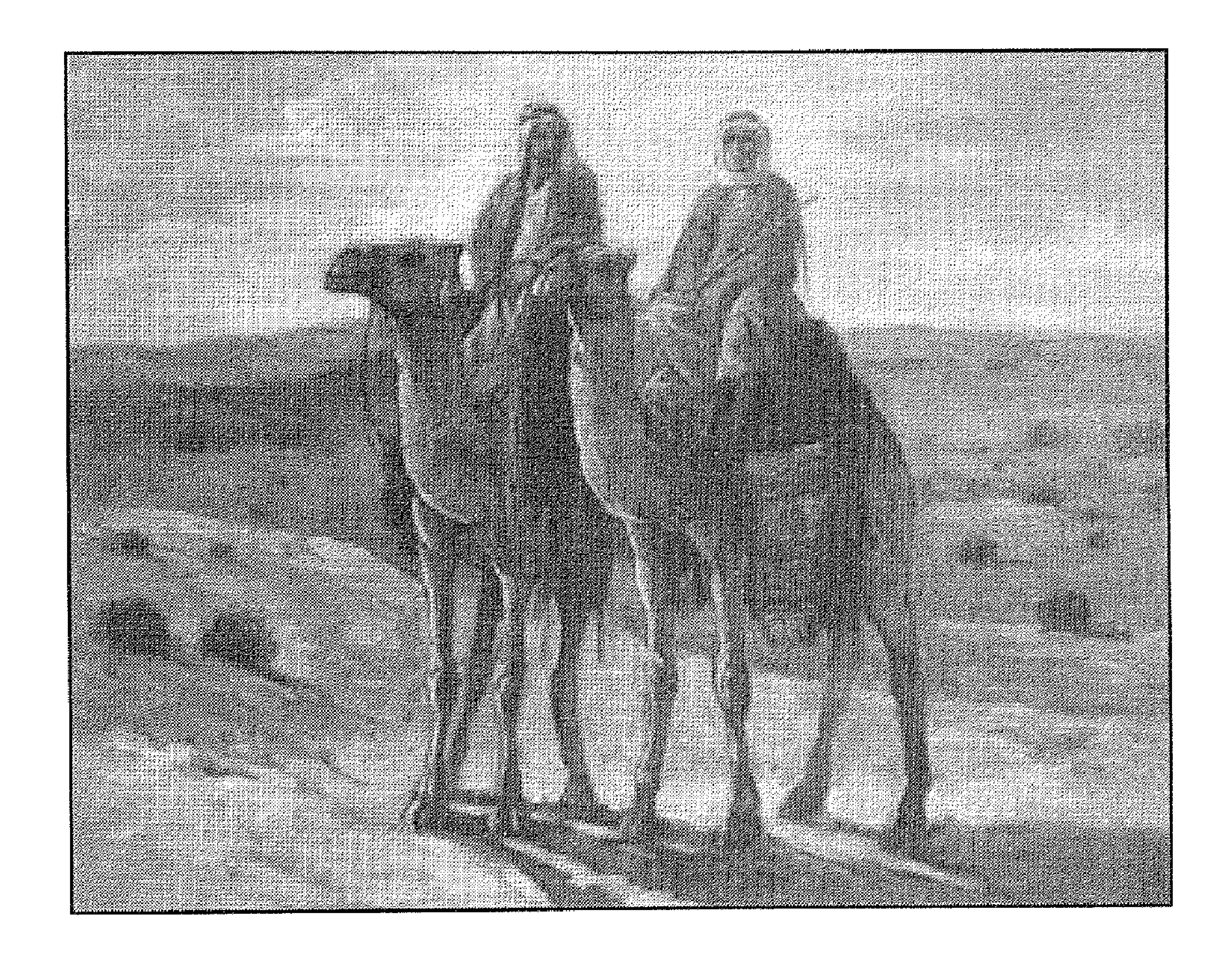
٤ تاريخ الكويت: عبدالعزيز الرشيد ط ١٩٧٨ص. ٩٠

عـهـده ولادة النظام الديمقـراطي فتكون في عهده مجلسان للشورى ومجلسان تشريعيان وفي عهده رست المطالب الشـعـبـيـة الديمقـراطيـة وتحـقـقت التـجارب الأولى في إرساء قواعد الديمقراطية.. فنشأ مجلس الشورى الأول سنة ١٩٢١ حتى أغلق المجلس ولكن بقـيت جـذوة دروس العلاقة بين الحاكم والشعب قائمة.. وازداد الـوعي إلـى أن تكون المجلس التشريعي الأول وحمل معه القانون الأسـاسي للإمـارة، الصـادر في ١٩٣٨/٧/٢ وتم حله في ١٩٣٨/١٢/٢١ وصدر أمر أميري بإعادة المجلس عن طريق الانتخاب في عام ,١٩٣٩ وتم حله في ١٩٣٩,/٣/٧ وتشكل بعـد ذلك مجلس الشورى الثاني).

وكـان الشـيخ عـبـد الله السـالم الصباح رئيساً لأول مجلس تشريعي في سنة ١٩٣٨ وكان داعية للإصلاح الاجتماعي فبعد أن حكم البلاد سنة ١٩٥٠ أقام المجالس الاستشارية في جهاز الدولة إلى أن طالب بإقامة نظام دسـتـوري فـانتـخب المجلس التأسيسي وصدر الدستور وانتخب بعد ذلك مجلس الأمة هذه السيرة الديمقـراطيـة التي استـمـرت مع الأجيال..

هذا ونتـقـدم لجـمـيـع الأعـضـاء المنتـخـبين بالتـهنئـة ونرجـو من المجلس وقـد حـشـد بأصـحـاب المؤهلات العلميـة الرفيعة أن يولوا اهتمامهم للثقافة والأداب والتعليم، فالمناهج التعليمية تحتاج إلى ثورة للتـغـيـيـر وتقليص المناهج المقـررة التراكمية ودعم الكتاب الجامعي، ورفع الشرط في قانون الانتخابات للمـرشح على أن يكون على الأقل حاملاً للثانوية العامة على الأقل..

وأخـيـراً نبـارك لجـمـيع الذين شـاركـوا في الحـملة الانتـخـابيـة وخاصة المرأة وهي تخوض تجربتها الأولى وتحيتي إلى من لم يحـالفه الحظ هذه المرة، ونبـارك للشـعـب والحكومة هذه المسيرة الدستورية التـي وصلـت إلـى إعـطـاء المـرأة الحـقـوق كـاملة في الانتـخـاب والتشيخ لمجلس الأمة.



الزوايا المعتمة
رؤية في تحديد المفاهيم والمنطلقات

بقلم: د. عقاب بلخير
(الجزائر)

الزوايـــا المعتـــمة

رؤية في تحديد المفاهيم والمنطلقات

بقلم: د. عقاب بلخير
(الجزائر)

• **كل هؤلاء مخطئون من الزاوية التي لا ينظرون إليها ... وصائبون من الزاوية التي ينظرون إليها.**

إن الحضارة تتأسس من خلال منظور، ولا نستطيع إدراك هذا المنظور إلا إذا نظرنا إلى الزوايا المختلفة له؛ وهذا ما لا يتسنى بنظرة أحادية الجانب لا تستند على منظور متكامل ذو أبعاد متعددة. ولذا سيضيف الباحث للتمهيد حملة تصوراته حول منهجية النظرة لمفهومي الحضارة والحداثة.

سأحرص في هذا العرض المتعلق بتحديد المفاهيم والتدقيق في الرؤية للزوايا المعتمة والتي لا نفكر أنها تمثل مجال رؤية ونكتفي بما نعتقد أننا ننظر إليه وأنه الحقيقية المطلقة، ما يدعو دائماً إلى نقص دائم في طروحاتنا وفي النتائج التي نتوصل إليها، وسأعتمد منهجاً يقترب من التصور العلمي لتقديم تمثيلات منهجية تساعد في فهم وجهة نظر الباحث الذي يعتقد جزماً بضرورة التصحيح المنهجي للمعارف قبل الخوض في المسائل الكبرى التي تظل دائماً محتاجة لأن تتضح ولا تكتفي بمجرد تفسير لها يظل ثابتاً دون أن يتحرك من موقعه ليتفاعل مع التصورات الجديدة السائدة ويتجدد وفق الزوايا المختفية في ظل فرض الرأي والاكتفاء بالنتائج الجزئية المتوصل إليها والأمر يتعلق في هذا السياق بتحديد لمفهوم الحداثة والحضارة وعلاقة ووجهات النظر المختلفة في موقعنا كذوات حقيقية وصورة الآخر المتجسدة فعلياً في ذواتنا..

كلنا يحمل حقيقة معينة عن الشيء ذاته، تتعلق بما يعرف عنها من الخارج:

-قراءة الكتب.

-دوائر معرفية مختلفة

-نقاشات وغيرها.

لكننا من وجهة أخرى نتخالف في تقدير الحقائق ولا يمثل تآلفنا فيها إلا نسبة معينة، فكل واحد منا يرى حقيقة الأمر على طريقته ولا

يمكن أن تتشارك الآراء حول شيء بعينه اللهم الاتفاق حول ما نتفق عليه أو نتقارب فيه من حيث رؤانا، ولعل القاعدة المنهجية هي التي من شأنها أن توسع إدراكنا حول ما نعتقد أنه حاضر لدينا في حين أن عناصر الغياب تمثل الحقيقة الملموسة من الخارج أما داخل الحقيقية فيتطلب جملة شروط معرفية لإدراكه،إن التصور المنهجي ليس هو اتباع خطاطة عمل معينة لاشتمال عناصر الموضوع فحسب،هذه الخطوة هي نتيجة ممارسة فعلية تحاول حصر الموضوع داخل رؤية معينة وغالباً ما نستخدم كلمات مثل،زوايا الموضوع،عناصر،أركان،أقسام،أجزاء.. وتدل كلها على الجوانب التفصيلة للموضوع الكلي، لكنها تنطلق من العنوان كبؤرة للموضوع كله، وهذا يرهن العنوان نفسه داخل رهانات منهجية قد تبعد الموضوع عن جوانب أخرى تظهر من الخارج أنها لا تمت إليه بصلة في حين أنها هي الصلة نفسها، هل يمكن دراسة شعر أبي الطيب المتنبي دون دراسة تاريخ الأدب العربي، ثم التطور اللغوي إلى غاية عصره ثم التاريخ القومي أو المحلي أو العام،ثم الفكر الفلسفي وإلى غاية الوصول إلى إبستمية معرفية متكاملة تنطلق من تحديد التسميات وأعني بها السياقات المعرفية التي تنتج بعضها بعضاً وتشكل في مجموعها رؤية للعصر من خلال الشخص المدروس، وذلك إما بتحديد ظاهرة مميزة في شعره، أو حتى دراسة تعتمد على خبرات إنشائية عامة.

هكذا يكون الدرس المنهجي رؤية متكاملة تنظر إلى زوايا الموضوع الغائبة والتي تفتح لزوايا الحاضر أفقاً للتوقع المفترض والحاصل معاً.

وللاستزادة في توضيح هذه الرؤية المنهجية نمثل بما هو خارج عن الدراسة الأدبية ولكنه يوضح ما أشرنا إليه أعلاه، يحدث مشكل معين كأن يتعطل شيء في سيارة بمعنى يحدث طارئ فما هي الطرق والإجراءات اللازمة:

علينا أولا:

- تعيين مكان الطارئ بمعنى التيقن فعلياً من المكان مقروناً فعلياً بالموضع الحقيقي للطارئ في ذلك المكان.

- بعد التعيين تكون الإحاطة بالموقع الحقيقي.

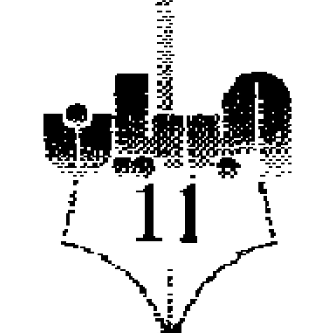
- الإحاطة بالموضع الحقيقي بالنظر إلى علاقته بالمواضع التي يرتبط بها وهي إما معدنية أو كهربية أو سائلة..

- تحديد المشكلة بعد المعاينة الأولية

-إيجاد الحل المناسب بمعنى طرح السؤال المتناسب مع طبيعة المشكل أو تنضاف إليه أسئلة جزئية كل سؤال منها يرتبط بخاصة معينة تمثل في مجموعها صورة المشكل الظاهرة والخفية.

النقطة الأخيرة تتطلب النظر إلى نقطة أخرى وهي هل أن هذا الحل هو فعلياً الحل المناسب؟وذلك بعد تنفيذ ما سبق ذكره.

لأن الأمر لا يتطلب إيجاد حلٍ فحسب، فنحن حين نجد حلا



للمشكلة لم نفعل أكثر من أن نعيد الوضع إلى ما كان عليه من قبل وهنا نكون قد ضاعفنا درجة المحاكاة للشيء نفسه ووفرنا إمكانية أخرى لحدوث أمر آخر في نفس المركبة وهكذا يكون الحل من الدرجة الثانية حلاً نسبياً لا يتصل بإعادة تصوّر وإنما يتصل بمحاكاة محددة.

الأمر الآخر أن المشكل نفسه يتطلب طرحاً وإيجاد موضع متجدد لإعادة صياغته ومن ثم خلق تصور آخر أو جملة إمكانات لتغيير الوضع وهنا نكون أمام حقيقة أخرى علينا إيجادها ونحن لا نعرفها سلفاً ولا ينفعنا في إيجادها أو الاقتراب منها إلا جملة من العوامل الأولية وهي:

-المخيلة التي تتراكب فيها جملة خبرات عن الشيء موضوع البحث.

-جملة المعارف التي نستند عليها في عملنا.

- الأخطاء السابقة التي توحي لنا بحل ممكن مخالف ولكنه حل خارجي هو الآخر لأنه يتطلب أن نجد حلاً آخر ولكنه منسجم مع خصائص الشيء موضوع البحث.

غالباً ما يوصل علمنا حول حقيقة ما إلى جملة شروط معرفية متجددة:

لنواصل تمثيلنا خارج دائرة الأدب لتقريب المتصور :فالجهاز الجديد المفترض فيه أنه الحقيقة المثلى بعد الحقيقة التي كانت لدينا سابقاً عن طبيعة المشكل، تستدعي تكييف سائر الأجهزة معها وهذا ما تفعله أغلب الشركات المتخصصة في صناعة السيارات.

إننا لا ننظر إلى الحقيقة إلا من حيث:

-مقدار المعرفة التي نحملها عنها.

-الزاوية التي ننظر إليها وهي في الغالب زاوية معينة يستقر فكرنا عندها لأنه لا يمكننا أن ننظر إلى متعدد وإنما نحن نؤالف المتعدد داخل متصور واحد كرؤيتنا لأبعاد مختلفة لصورة واحدة وكل مرة ننظر إلى زاوية محددة هي في الحقيقة المجال الواحد الذي يمكن لنا النظر من خلاله ولو كانت لنا المقدرة على النظر من زوايا مختلفة للشيء الواحد وفي نفس الوقت لكانت الحقيقة أقرب تصوراً ولذلك فإن المحاورة والنقاش غالباً ما يكون تأثيرهما في إنتاج المعرفة أوسع من تأثير تفكيرنا الخالص ذي الطابع الأحادي.

إذاً فإن المشكل هو نفسه صورة عن نفسه ولا يمكن أن نخرج من دائرته لنجد حلاً خارجه، وبمجرد تعيين السؤال المناسب يكون هناك الحل، لأن السؤال هو ذلك التدقيق المفترض الذي من شأنه أن يقدم جملة من التحديدات المنهجية لاستكمال العمل أو لإيجاد دواليب مناسبة لتسييره.

زاوية الرؤية إذن هي وجهة النظر، بالنظر إلى مجموعة عوامل تستدعي التفحص المتجدد دون الركون إلى تفسير مناسب وقار ولا يمكن زحزحته أو مجرد الاقتراب منه، لذا فإن تصوراتنا حول الأشياء تأخذ مناحي متنوعة بالنظر إلى مفهومي البعد والقرب:

البعد من حيث التصور الزمني لكل فرد منا والقرب من حيث ملامسة المشكل وتعدد الرؤى حول طبيعته وطرق المسك به.

وهذا يثبت أن كل فرد إنما يتعامل في تناوله للأشياء وفق خط زمني يمثل محمولاته الفكرية التي وصل إليها إن بخبرته أو بجملة شروط معرفية تمثل مجموع ثقافته ومنهجيته في تصوره للأشياء، وهكذا يكون الفرد حاملاً لمفهومي القرب والبعد معا لأنه سائر في خط زمني خاص به دون أن يتلاقى مع الخطوط الزمنية للأفراد الآخرين، فهو يتعامل مع العالم الخارجي وفق هذا المنظور حتى وإن اقترب من أبعاد الآخرين، وهنا تكمن زاوية الاختلاف أو عدم الالتقاء وما الكتابة حينها إلا سجل يساهم في الاتصال والاقتراب أكثر من المواجهة الفعلية بين زمنين مختلفين، لأن الفرد حينها يكون في مواجهة أحادية بمعزل عن الكاتب وهو يأخذ الكتابة للاستزادة بتجارب هو بحاجة إليها حتى يقترب أكثر من غيره في استكمال اقترابه الخاص من الموضوعات التي يعالجها، ولكنه من جانب آخر يأخذ تحصناً مستمراً من غيره كلما توسّع في الإدراك وأصبح له مفهومه الخاص المبتعد دوماً.

وما يثبت هذا التصور، هو استقرار جملة معارف داخل مؤسسة اجتماعية معينة، استقراراً بطيء التغيير وهذا لرسوخ مفاهيم معينة يعتقد أنها هي الأفضل والأصح وأنه لا يمكن أن نضيف عليها شيئاً، وهنا يتموقع النص أو الموضوع في دائرة خاصة تأخذ صفة الثبات وتدور حولها كل المسائل وتصبح ظاهرة فعلية غير قابلة للنقاش، ويصبح التحليل والتفسير منبنياً وفق خط القرب أما البعد فيتخذ لنفسه تموقعات معينة تأخذ صفة المعارضة أو إعادة صياغة مفاهيم جديدة تحاول بدورها أن تفرض نسقاً معيناً، معادلاً للموضوع القار والثابت.

خطوط زمنية

كما أن التراكم المعرفي داخل المؤسسة الواحدة يثبت نوعاً من الخطوط الزمنية المتعددة ويثبت أيضاً ثراءً متعدداً واقترابات متعددة الجوانب من مختلف الموضوعات، وأيضا يثبت ضرورة النظر من زوايا متعددة للموضوع الواحد وتتسع دائرة هذه النظرة كلما كانت معرفية الفرد متسعة وغير ثابتة، وغالباً ما نجد في الاختصاص الواحد دوائر معينة لها من مسافة القرب ما يجعلها أكثر مصداقية وقابلية في توسعة المجال المعرفي للآخر، وذلك بالانطلاق من زمنيته نحو زمنية أخرى تمثلها إضافة جديدة للموضوع منطلقة من الموضوع السابق أو أحد جزئياته.

وهكذا كلما كانت الإحاطة أوسع بالموضوع كلما كان الاقتراب منه أكثر تحديداً وكلما كانت الإحاطة أقل كلما كان الابتعاد عن تحديد كل عناصر الموضوع أكثر غموضاً وعصياناً.

إننا ننظر إلى الموضوع أو نعتقد أننا ننظر إليه من زوايا مختلفة في حين أن زاوية النظر لا تتعدى البعد الثالث للموضوع على أكثر تقدير، لأنه لا يمكن اشتمال موضوع ما دون معالجته من وجهات نظر متعددة كل وجهة نظر تعتقد أنها الأصوب وهي بالفعل على صواب لأنها تنظر من زاوية واضحة في حين تختفي الزاوية الأخرى ولا تظهر إلا عند وجهة النظر الأخرى وهكذا فالموضوع الواحد هو عبارة عن وجهات نظر متعددة لا يمكن أن يتناول بمعزل عنها مجتمعة حتى وإن ادعى صاحب الرأي أن رأيه هو الأصوب.

الحقيقة دائماً هي ما لا نراه ونعتقد أننا نراه ولذا فإن الموضوعات الأكثر تعقيداً تظهر دائماً أنها قريبة وأنها في طرف اليد، غير أن معرفيتنا التي تأخذ الأمور بشكلها الكلي تخطئ في تجزئتها لجهلنا بكيفية احتواء الموضوع في جوانبه المختلفة، فأنا أعرف بالضبط أن الورقة ذات وجهين لكنني لا يمكن لي أن أراهما على شكلهما دون تحديد زاوية معينة تكشف لي قليلاً تناسقهما دون أن تحددهما على شكل بيّن تماماً كما نرى الوجه الأول لوحده والوجه الثاني لوحده، وقد تتعدد زوايا الرؤية، وكل مرة يكون المتصور محدداً بهذه الزاوية أو تلك ويكون التعريف عندها خاضعاً لهذا التحديد، مع أنني أدرك تماماً أن الوجه الأول للورقة متناسق تماماً مع الوجه الثاني لها، غير أنني لو نظرت إلى الوجه الأول وكلفت أحدهم بالنظر إلى الوجه الثاني، فسيكون التحديد بيني وبين الآخر متشابهاً إلى حد بعيد لكن لا ينفي هذا وجود بعض التخالف مثلاً في بقعة حبر على الوجه الآخر أو جرة قلم أو حتى ملاحظة مدققة في وضعية أطراف الورقة..إلخ.

وهذا تماماً ما يحدث في تناول مشكل معين، علينا دائماً أن ننظر إلى ما وراء معرفتنا وليس محض المعرفة التي نوفرها لفهم الموضوع بالنظر إلى زاوية رؤيتنا للموضوع، وهذا يتطلب دائما منا عدم الانخداع بالنتائج التي نتوصل إليها، أو بمعنى آخر تكامل عملنا ووصوله إلى مبدأي القرب والثبات.

إننا مثلاً نقع دائما في خلط مصطلحي كبير حين ندعي أن المصطلحات الحديثة التي نترجمها غير دقيقة وأننا نقصر دائماً عن تدقيق المصطلح، وظهرت طروحات كثيرة، إما تحاول أن تعدّل المصطلح، أو تبين مواضع الخطأ فيه، أو تضع لنفسها مجالاً معرفياً يشمل إعادة وضع تعريف للمصطلحات وتدعي لنفسها أحقية هذا الوضع واشتمال النظر إليه.

والحقيقة أن كل هؤلاء مخطئون من الزاوية التي لا ينظرون إليها وهم صائبون من الزاوية التي ينظرون إليها، لكن البعد الآخر هو البعد الزمني داخل المتصور الفكري لمجتمع ما، وهذا خطأ الحداثة العربية ككل لأنها تنظر إلى ما عند الغير كونه مقدساً وفوق ذلك مجزأ، الشعر مجزأ ويمثل لوحده محصولاً حضارياً، وهذا ما دفع شاعرا

كأدونيس أن يرفع حملة لوحده ضد ما هو سائد ويعطي التحديد تلو الآخر لهذه الحداثة التي يختص بها الشعر خارج إطار الدوائر المعرفية الأخرى والتي تقوم على أسس تتلخص فيما يلي:

١- المغايرة والاختلاف مع المعاصرة والتجريب ويتأسس مفهوم الحداثة لديه في ضوء المغايرة والاختلاف، والمعاصرة والتجريب، ويميز أدونيس - ابتداء - بين المغايرة الشكلية والجوهرية، فالمغايرة هي التي تغاير الشاعر عن معاصريه « من حيث التجربة وأشكال التعبير

٢- التمرد على السائد وتهديم الأفكار بمعنى التمرد على « النظام السائد ».

٣- ولذا فالكتابة الإبداعية الحداثية هي التي « تمارس تهديماً شاملاً للنظام السائد وعلاقاته - أعني نظام الأفكار».

٤- الحداثة الغربية ليست شرطاً معرفياً لغيرها فالحداثة العربية ليست نسخا وتقليداً للآخر وليست « مقاييس الحداثة في الغرب مقاييس للحداثة خارج الغرب ».

٥- في عدم مماثلة التراث أو الإنتاج الغربي بل خلخلة الفكر وإنتاج معرفي جديد«إنتاج العلاقات نفسها، علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء، وعلاقة لغته بها، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلاً خاصاً ».

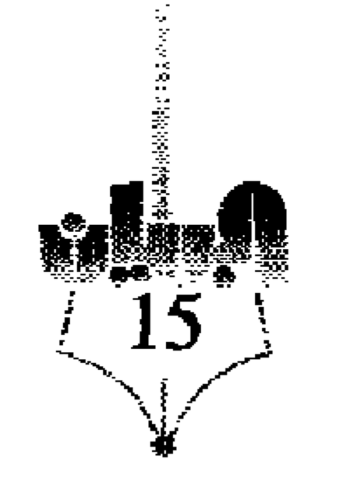
٦- وبدون هذا يكون إنتاج الشاعرهو « إنتاج الوهم الأسطوري - التراثي » وفي حالة مماثلة الآخر الغربي « يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر ».

٧- لا تعني الحداثة المعاصرة وإنما هي: « خصيصة تكمن في بنيته ذاتها ».

هذه الحداثة المتخيلة أو المجازية هي حداثة الرغبة في التغيير وتبني نسق فكري معين يضع متصوراً معيناً لشرط يتجاوز حدود الشعر لأن الشعر ينساق داخل محيط معرفي لا يعطي حداثة وإنما يدخل داخل إطار حداثي تمثله عقلية المجتمع والشروط المعرفية التي يتبناها بمعنى النموذج الأكثر سيادة من النماذج الحضارية السابقة.

وهكذا فإن الحداثة الغربية لا تكون حداثة بكمها الشعري الهائل إذا زالت شروطها المعرفية التي جعلت منها نموذجاً سائداً، فالسياق التاريخي والحضاري هو الذي يدخل الشعر في إطار حضاري معين وللتدقيق أكثر فنحن نرى في الأدب الأوربي صورة تامة وكاملة بينما نجد مثلاً أن الأدب اللاتيني لا يحضى بمثل هذا التقدير مع العلم أن الأدب اللاتيني له من مصداقية الكتابة ما يجعله يتوفر على أنموذج قوي للإتباع.

وهذا يبين مدى البعد والقرب من متصور عام يطغى على كل المجالات و يبعدنا من دقة التقييم واعتبار كل ما هو صادر عن الغرب مقبولاً تلقائياً. وهذا هو خطأ الحداثة الأكبر، في حين أن سياقنا التاريخي يستدعي قراءة أخرى من زاوية أخرى قد يكون الغرب أكثر توفيقا في تقديمها لنا لأننا لا ننظر إلى زاوية تراثنا الانعكاسية بل إلى الزاوية المتخيلة أو العاطفية وندعي



أن تراثنا مقدس وهذه النظرة تلغي صفة التقليد لترسخ مفهوم الحرص والإرث وعدم النقد ما جعلنا:

-نبتعد عن التراث أكثر من أن نقترب منه.

-الجهل بمعرفية تامة عن نسقية النص التراثي.

-الهروب إلى النموذج الآخر لإيجاد مخرج من فكرة القديم الموجود في المخيلة بمعنى قتل الأب أو حصانة المحتوى ومحاولة إيجاد انفلات منه، وهذا لا يعني كره أو مقت للقديم وإنما محاولة إيجاد زمنية أخرى بدل الزمنية المطلقة التي تمثلها قدسية مطلقة للتراث مع العلم أننا نتناول القديم الغربي بمنظور حديث وهذا يعبر عن مطلقية زمنية تماماً كنظرتنا إلى مطلقية التراث، بمعنى آخر إننا حينما ننظر إلى الحداثة الغربية بشكلها الكلي ونعتبره صورة واحدة دون النظر إلى الأبعاد الزمنية فيه فإننا بهذه النظرة نكون قد أدخلنا أنفسنا في دوامة معرفية تستلب نظرتنا إلى أنفسنا أولاً وتجعلنا نضاعف الخطأ في هروبنا من تراثنا لاعتقادنا أنه متداخل الأزمنة وأن لا خط محدد يمكن له أن يضبط نظرة تامة له. هذا الخلط العقيدي جعلنا نضرب الريح بكف من الخلف وبكف من الأمام كالأعمى الذي يتخبط في الظلام الدامس وهو يعتقد أنه يرتكز على قائمة في طريق لم يسبق له عبوره.

الحقيقة أن نظرتنا إلى المقدس التراثي تشير إلى جملة قواطع أفقدتنا طيلة عقود معرفة حقيقة أنفسنا لأننا لا نحاول أن نحدد الحقيقة ونكتفي بمعرفة جزء واحد منها، وما يؤكد ذلك أننا لا ننظر نظرة نقدية لتراثنا فيجب أن تنطلق الحداثة« من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل ». ونعتقد أنه كامل من كل الجوانب، فإذا قرأنا كتاباً يخص أي مجال من مجالات العلوم نعتقد أنه فريد من نوعه ونسيج وحده ودرة عصره إلى غير ذلك من النعوت التي تقفل باب النقد ومن ثم الإضافة، فالإضافة لا تأتي إلا إذا كان هناك نقد مدروس يحسن تبيان المواضع وليس السلب هدفه وإنما الاقتراب الفعلي من الزوايا والواجهات غايته.الأمر الآخر هو اعتبار الحضارة العربية ملكاً أحادي الجانب في حين أن هناك حضارات مختلفة أسهمت فيها، الهندية والفارسية والهللينية وحتى الصينية×.. هذا يعني أن لا وجود لخصوصية حضارية واحدة أو حداثية واحدة تختص بها أمة لوحدها فهي « ليست أحادية اللغة، وليست أحادية الأصل، وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة، بل متعددة اللغات، ومتعددة الأصول، ونتاج مراحل زمنية متداخلة ».

تقدم حداثة الشعر

ما يثبت أن حضارتنا ليست حضارة مطلقة وخاصة بنا وإنما نحن بدون وجود غيرنا لم تكن لتظهر لنا خصائص مميزة اللهم إلا ديننا الذي كان هو سدادة الأمان التي جعلت من الأمة العربية تسود

لتشمل الحضارات الأخرى وتحتويها داخلها.

وهذا ما يبين التعدد المعرفي الذي ساد فكرنا القديم والتحولات المختلفة عبر العصور ولم تثبت من ذلك إلا دولة الشعر لكونها تمثل خصوصية مميزة داخل الجسد الحضاري العربي وهكذا نظرتنا الحالية التي تلغي كل أنواع الحداثة وتدعيها للشعر معتقدة أنه بإمكانه أن ينتج حداثة لوحده بمعزل عن سياقه التاريخي والحضاري الذي تنتجه عوامل أخرى وهذه مفارقة بين المجتمع الأوروبي الذي تتقدم فيه حداثة العلم على حداثة الشعر" بينما نرى، على العكس ،أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية . الثورية».

ويقول كمال أبوديب في هذا المفهوم العام للحداثة: يشمل مفهوم الحداثة الآداب والفنون يتجاوزهما إلى التكنولوجيا كصناعة السيارات، وهي عامة بحيث تشتمل على أية حداثة، معاصرة أو قديمة، عربية أو أعجمية.

إن أمريكا مثلاً لا يعني أنها هي التي تنتج الحضارة لوحدها وإنما هي تحمل مفهوم السيادة أو الأنموذج الغالب بالقوة أو الاحتواء أو أي عامل قوي يدفع الحضارات الأخرى لأن تأخذه أنموذجاً يقبله السيد لأن كل القيم الذوقية تنطلق منه.

تماماً كالدول المغلوبة أو المستعَمرة سابقاً والدول المستعمرة فالأولى تحاول قدر جهدها أن تحاكي الثانية وتقدم ما استطاعت لا لتلقى تقييماً داخلياً وإنما ليقبله السيد ومن ثم يكون له صداه الواسع.

هذا يعني وجود تبني وأنموذج خارج دائرة المحل، وكل أمة إنما تحاول أن تكون محاكية لغيرها ونحن نمثل بهذا المفهوم الاستعمار الثالث أما الاستعمار الثاني فتمثله الدول الأعلى درجة منا والاستعمار الأول فتمثله أمريكا لوحدها، وفي دورة التاريخ تتصارع القوى لتلتحق بمفهوم السيادة التي قد تتعدد وتأخذ دوائر مختلفة بحسب البنى التاريخية والإقليمية الخاصة بكل أمة.

ما أريد تبيانه أننا ننظر إلى تراثنا بهذا المفهوم السيد وأننا نعتبره مقدساً وفوق قدراتنا فهو شيء بعيد حتى وإن كان أشد قرباً منا تماماً كما ننظر إلى المستعمر وأن كل ما يصدر منه مقبول وأنه غير قابل للنقد وعندما نتحرر من مفهومية السيد ونصير نحن السادة بنقد تراثنا وجعله مألوفاً عندنا سيكون لنا خزان هائل لإنتاج معرفة فكرية تنضاف إلى جملة عوامل أخرى واجبة الحصول لتأسيس الشروط الحضارية.

إذن فإن مفهوم الحداثة المعتقد أنه مفهوم فعلي لا يمكن أن يمثل تصوراً عاماً لكيفية تبديل التموقع الثابت، لأنه أولا:

-الحداثة في المنظور الغربي تمثل مجموعة أنساق معرفية تتصل بمتصورات فكرية متجددة تعمل ضمن دوائر معرفية متعددة، تعالج في مجموعها نسقية نتجت من

معرفية تاريخية متناسقة مع حركية التاريخ فهي «لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزوعات التاريخية التطورية وتقدم المناهج التحليلية التجريبية، وهي تتبلور في اتجاه تعريف جديد للإنسان عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون. إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن أن يقال إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير». وعبر هذا المد الحداثي المتصاعد عبر خط زماني متبدل تتغير المفاهيم والرؤى وتنتج مجموعة حداثات كل حداثة تنتج شروطها دون أن تنأى عن الحداثة البديلة وإنما تخرج منها في عملية تحويل منطقية تغير من الفهم والتصور وتضع شروطا معرفية جديدة وهكذا فكل حداثة هي تحقيق للشرط الإنساني الهادف إلى إيجاد تناظر مع الشكل القديم من أجر تصحيح الوضع التاريخي ومتابعة سيرورة الإنسان، لذا نجد أن عابد الجابري يتبنى حداثة تاريخية وزمنية أي الدعوة إلى حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر.

سياق معرفي

لذا نجد أن الحداثة الأوروبية لا تصادر نفسها وإنما تكتشف نفسها بالرجوع إلى أسسها المعرفية لتطويعها مع أسسها الجديدة السيميائية انطلقت أساساً من مفهوم اللوجوس أو الفلسفة الهللينية..إلخ.

-الحداثة ليست شرطاً معرفياً وإنما هي سياق معرفي، دون توفر هذا السياق لا يمكن أن تستورد من الخارج وهذا ما يفهمه نقادنا ومفكرونا جلياً لكنهم لا يسلمون بأننا نعيش حداثتنا بمعنى نعيش وضعنا وأن الحداثة بالنسبة لنا تمثل جملة شروط وليس حداثة الشعر التي طغت على تصورنا تمثل مفهوماً فعلياً للحداثة التي ننشدها.

-الحداثة هي نتاج متعدد وزوايا النظر إليها تكون متعددة هي الأخرى وهذا يستدعي وجود سيادة تامة داخل المجتمع أولاً في النظر إلى نفسه ثم في النظر إلى الآخر.

هذه النقطة تمثل بؤرة التحول لأننا نكون حينها في حوار فكري ولغوي مع الآخر دون إنكار جهده وهنا تكون الحداثة منسجمة في سياق تاريخي متواصل وهذا لا يتم بجملة شروط قابلة التحقيق، لكن بمتصور آخر تمثله دوائر محفزة تعيد تعريف مصطلحاتنا التي تخص لغتنا نفسها وتعيد صياغة مفهومنا حول التراث وحول النص المقدس وحول النقد وحول مجمل الشروط المعرفية التي نتعامل بها..إلخ.

لذا فإن ذلك الخلط المصطلحي الكبير الذي نقع فيه لم يضع في حسبانه أنه لا وجود

لمصطلحات خارج نسقية فكرية معينة وأن المصطلح نفسه هو بنية معرفية داخل سياقات معرفية، ولا يمكن تصور وجود مصطلح خارج سياقاته تلك، وهذا يجعلنا نقترح إيجاد بنية معرفية قابلة لاستيعاب

البنية المعرفية لغيرنا بمعنى الدخول إلى التراث لإخراج السياقات المعرفية المتعددة التي يمثلها المصطلح المستعمل، لأنه داخل في أدبية لها جذور ضاربة، هذه الأدبية تشحن بالمدلول الحديث وتزاوجه فيكون هناك حوار لغوي بدل مفهوم حوار حضاري.

المصطلح هو مفهوم لبنية معرفية معينة ولا يمكن تماماً ترجمة المصطلح بما يقابله دون الأخذ بعين الاعتبار أننا نقوم بفعل محاكاة فاشلة في حين يكون من الأولى تطويع المفهوم إلى مفهوم آخر يشرح ويفسر ويعادل الكلمة الأجنبية بكلمة موافقة تماماً أو بمجموع كلمات مفهومية، هذا أمر، أما الأمر الآخر فيكون بمزاوجة المصطلحات القديمة بمثيلاتها من المصطلحات الحديثة وما أكثر ما يوجد في شعريتننا من هذه المصطلحات، مزاوجة تكون إضافة لغوية تدخل في سياق معرفي مألوف لدينا ومتماسك لكون أن التبني يثير الاطمئنان والألفة دون الإحساس بمفهوم الغلبة في استعمال المصطلح والحذر من عدم الاقتراب منه.

مفهوم الاستلاب وإقناع الآخر بنا، يأخذ هذا الحيز الضيق، ويجعلنا نرهن أنفسنا داخل معرفية غيرنا، وبهذا الفعل فإننا نقوم بمحاكاة من الدرجة الثالثة، أولاً:

-استيعاب وهضم نتاج الآخرين لأجل التمثل بهم(محاكاة).

-محاولة إنتاج معرفية خاضعة تماماً للتصور المنتج من مؤلفات الآخرين (محاكاة).

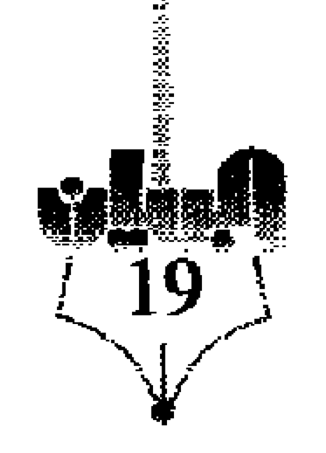
-قدسية معرفية الآخر بالنسبة لنا وأن كل إنتاج للآخر هو إنتاج مقبول تماماً وواجب الإتباع دون تعديل أو تحوير أو نقد وهذا يجعلنا نجتهد في المسك بأفكار الآخرين وتقديمها على شاكلتها قدر المستطاع(محاكاة).

-المحاكاة الأكبر هو إجراء عملية نقد دائمة لشعريتنا ومخالفة سياقاتها، لكون أنها تمثل نمطاً أبوياً لا يوجب الإتباع مع العلم أننا نقع في أبوة من الدرجة الثانية بمحاكاتنا للآخر.

هذا ما يجعلنا نبتعد ونقترب، الابتعاد الأول هو هذا التبني نفسه الذي لدينا عن تراثنا المحض مما جعلنا لا نفكر بنقده أو حتى إجراء عمل مخبري لبعض نتاجاته، وفي المقابل فإن اقترابنا من التراث الغربي أوقعنا في نفس التبني المقدس، ما أبعدنا عن هويتنا الفكرية المندفعة بين طرفي نقيض ونحن الأبناء المطلقون نقف دوماً أمام معلمين مطلقين لا نستطيع أن نحاورهم بشكل مباشر كما لا نستطيع أن نهملهم لأنهم دائمي الحضور بيننا.

لذا فإن الاقتراب والابتعاد بين من يمثل الخط المهاجر والخط الحالّ يرهن كلا الفريقين داخل إطار غير ثابت ومتحول دوماً داخل نفسه دون إيجاد مخرج معين لإيجاد نقطة اشتراك وتفاهم ممكنة.

لذا فإن فاعلية الحداثة عندنا مستلبة من أولها، لأنها تعبر عن بحث متواصل في حين أن مجرد إيجاد أدوات منهجية ذات تصور



جديد تعني حداثة، لأن الحداثة هي التقابل مع أنموذج آخر وتعني أيضاً تغـيـيـر شيء مـا من داخله دون المساس بخاصية الشيء المعين اللهمّ إلا إذا كان الجميع يتشاركون في إحداث تغيير مقبول ويضيف للشيء السابق صفة جديدة له.

تصور كلي - جزئي

هناك فرق بين النظرة إلى الكل والنظرة إلى الجزء، النظرة إلى كلية الأشياء تعني وجود تصور متخيل عن طبيعة الشيء، تحدد صفة، نوع، جنس..وقد تعرفه بالشكل الذي يحدد هذه الخاصات، لكن النظرة التجزيئية تفرض جملة من الموافقات تجعل من المفهوم الكلي قاصراً على تحديد هذه الكلية، لكون أن تعريف خصائص الشيء يفترض تعريف جزئياته، في البدء يكون التعريف بشكل كلي سهلاً وميسوراً لكن عندما نصل إلى تحديد عناصره وخصائصه يعسر ذلك ولا يتأتى إلا بمحاولة النظر من زوايا الشيء المختلفة وهنا تقصر المحاولة، لأنه يتطلب أن نكون على بينة تامة من طبيعة الشيء حتى يتسنى لنا تقسيمه وتفريعه لاشتماله داخل تصور كلي تجزيئي.

نحن نعرف أن الأدب العربي يشمل على عصور أدبية مختلفة، وأن الأدبية العربية لها مجالات واسعة من المعرفة، وقد نتجادل في ذلك ونقول أن امرأ القيس كان أشعر شعراء الجاهلية وأنه أحسن من وصف الفرس وقيد الأوابد وبكى الأطلال واستفتح القصيدة الجاهلية بها، ونقول نفس الشيء عن عنترة بن شداد والنابغة الذبياني وأبي تمام وأبي الطيب المتنبي إلى غاية البوصيري وأحمد شوقي ومحمود درويش و أدونيس..

نستطيع القول في هذه الحالة إننا ننظر بشكل كلي إلى ما هو جزئي، غير أن ما هو جزئي هو عنصر من عناصر الشيء الكلي، بمعنى أن هناك تحديدات غير متناسقة مع منظورنا المرتبط دوما بنظرة عامة كلية لما هو جزئي أي داخل في بنية معرفية متراتبة ومتصلة مع بنية معرفية سابقة عليها ولاحقة بها.

وهكذا يكون الابتعاد دوماً من حيث إننا نهدف إلى الاقتراب، وهكذا نفهم الأشياء دائماً فهماً كلياً لا يحكم من خلال عناصر الشيء وإنما من خلال صفاته العامة، جيد، رديء، حسن، واجب الإتباع.....

هذه النظرة سادت حتى أدبيتنا العربية، فنحن نعتقد أننا نجزأ القول في حين أننا نعممه، ما جعلنا دائماً متصلين بأحكام خطيرة تذهبنا إلى هذا التيار لتنزلنا في تيار آخر دون قناعات فكرية وإنما صرخات إذا لم نتبعها نكون قد ابتعدنا عن السائد ورجعنا إلى الخلف، وهذا المعتقد يجعلنا نتحرك بسرعة مخيفة إلى ما نعتقد أنه حداثة في حين أن المجالات الأخرى للمجتمع متأخرة بشكل كبير.

غالباً ما يكون التصور الفردي أسرع في تقييم الأشياء من التصور الجمعي، ذلك أن الفرد يسير خلال زمنية خاصة به يساير فيها

متغيرات أفكاره داخل عمره النسبي، ويكون بذلك ناشدا للتغيير، يبحث عن وسائله الخاصة به إلى تبديل نمط حياته أو على الأقل إدخال بعض الوسائل التي تغير من نمط حياته وتعتبر في مفهومها العام تغيير بنية حياته وتحويرها بشكل مخالف للمألوف، سيارة، تلفاز، جهاز استقبال..أما الجانب الآخر فهو نظرته الخاصة به بالنظر إلى الآخر، وما يحمله من رؤى حول وضع معين..

هذا على مستوى الفرد العادي داخل المجتمع، أما إذا انتقلنا إلى الفرد المبدع فإننا نجد أن مفهوم الحداثة يأخذ تصورات مختلفة، تتدرج ضمن قطبين أساسيين هما:

-مفهوما الأصالة والمعاصرة عند أصحاب القطب الأول.

-مفهوم الحداثة والتغيير عند أقطاب القطب الثاني.

هذه المفاهيم الفردية تأخذ بعداً يشمل دوائر معرفية ثقافية خصوصاً، وتذهب الخلافات إلى أبعاد مختلفة ويجري التصارع الدائم حول جملة المفاهيم المطروحة بين هؤلاء وأولئك، لكن على العموم فإن هذه الرؤى هي رؤى فردية تعبر عن مسار تاريخي للشخص الواحد، يحصن نفسه داخلها ويحاول من خلالها الحفاظ على جملة موصولاته التي حققها.

ومن جانب آخر فإن تعدد تموقع المفهوم وكثرة الحديث حوله يعبر عن هروب مستمر من الفضاء الحالّ، أو المتخيل نحو فضاء منشود دوماً، وهنا تدخل صراعات محتدمة تتجاوز دائرة الأدب لتتعداه إلى دوائر السياسة وغيرها..

الحداثة بهذه المفاهيم ليست الحداثة الثقافية ولا الحداثة في مقابل الحضارة لأنه وبشكل بدهي:

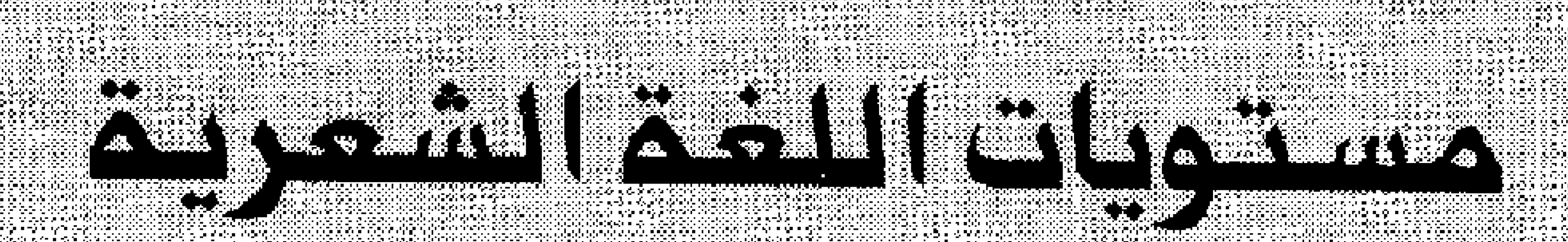
-لا ينتج التصور المستمر على هذه الشاكلة لا حداثة ولا حضارة لكون أن الطرح لا يمثل من التحقيق ما يمثله بحث منهجي يشمل دوائر مختلفة حول كيفية التحديث والتحضير، فنحن دائما نقصر مصطلحاتنا في فكرة العموم وننظر إلى الجزئيات نظرة عامة أيضاً دون النظر من الزوايا التي نعتقد دوماً أنها لا تمثل حقيقة المشكل لكون أن طروحاتنا تكون دائما طروحات مجازية تتصل بصراع داخلي بحثاً عن أفق متخيل هو الآخر يمثل نقطة صراع أبوية بين القديم والحاضر.

علينا أن ندرك منذ البدء أن لكل أمة حداثتها، وأن الإنسان منذ البدء تشكلت عنده المعرفة بشكلها الكلي، لأنه انفتح على المعرفة من داخله في مواجهته لمصيره الجديد الذي أصبح فيه، فحينما نزل آدم من الجنة وجد نفسه غريباً في عالم لا مألوف فتشكل عنده المحرك اللغوي وذلك بالتعريف أو تسخير الأشياء التي تضمن بقاءه ولم يتطعم الدال اللغوي إلا حينما اقترن بضده وهو فعل الضدية بين الإنسان والعناصر المعيقة لصيرورته.عالم الصمت وعالم الوحشة والغرابة والمتخيل لعالم سابق كان مرئياً ،هذه اللامرئيات شكلت تصور لغوي مركب فيه معرفة الإنسان بالفعل أي

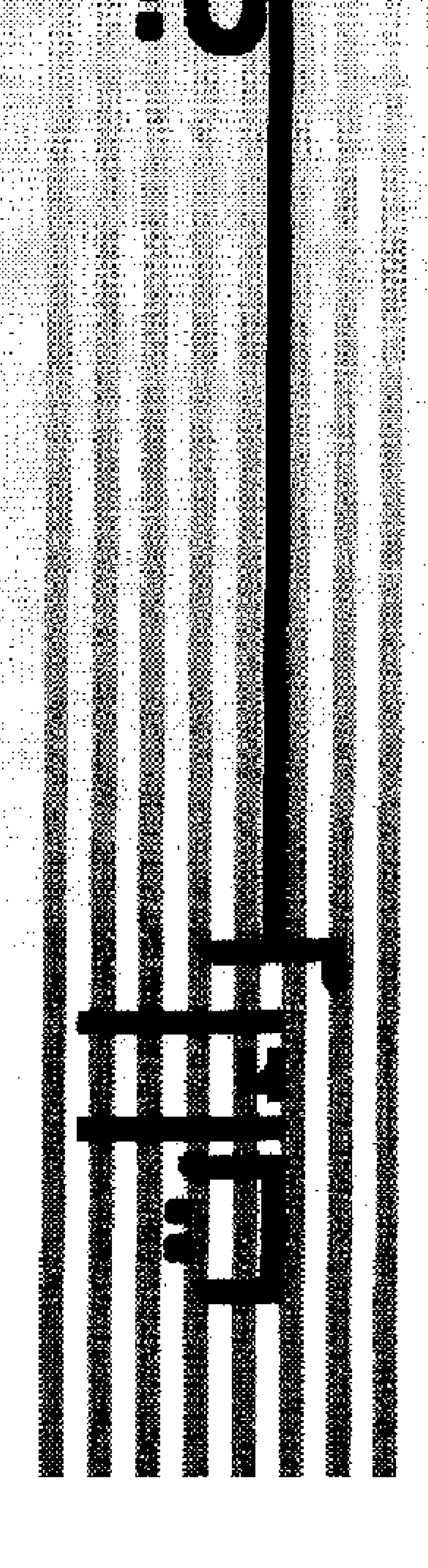
بالقوة وبحث مستمر عن حفظ النوع والبقاء،وفي خضم هذه الزمنية المنفتحة ،داخل حيوزات ضيقة يمثلها الفضاء الجديد في مقابل الفضاء المتخيل،كانت مسيرة الإنسان مزيج بين الخطأ والصواب الذي يعقبه خطأ،وهذه هي مفهوم الطفولة ،لأنها تقف أمام غموض ما تحاول بالقوة أن تجعله وضوحاً، وهذا ما جعل الإنسان يفقد نفسه بمعنى قيمه ويتزحزح عن فضاءاته إلى فضاءات أخرى ويتحرك بين مسافتي القرب والبعد معتمداً في ذلك على معرفية خاصة لديه عن العالم والإنسان والحياة،وعندما جاءت الرسالات فتحت باباً للمتخيل الذي يحاول أن يكون مرئيا وذلك بتعريف العالم الآخر الذي كان فضاءً مألوفاً وتقريب الصورة للوضع الإنساني المتزحزح دوماً نحو معرفة أحادية سيما في مواجهة الآخر.

هذه الرحلة الإنسانية هي نفسها الرحلة التي نعيشها والتجدد مستمر للأحداث لأن لكل

جيل شخصيته وحقيقته التي يعتقد أنها هي الحقيقة المطلقة وكما يقول الجابري فهناك حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر.



مستويات اللغة الشعرية
وأبعاد التجربة الإبداعية



بقلم : د. مصطفي عراقي

(الكويت)

مستويات اللغة الشعرية وأبعاد التجربة الإبداعية

بقلم : د. مصطفي عراقي
(الكويت)

• قراءة في البناء اللغوي لقصيدة : "اسمُك راشيل كوري" للشاعرة : فاطمة ناعوت .

مدخل:

تهدف هذه القراءة إلى تأمل العلاقة بين توظيف القصيدة لمستويات اللغة ، وأبعاد التجربة الإبداعية التي تخوضها.

ولما كانت القصيدة الجيدة ذات أبعاد متعددة كان لا بد لقارئها محاولة رصد تلك الأبعاد وتجليتها ، وقد رأيت في البحث عن مستويات اللغة المتدرجة، وأساليبها المتنوعة ، ووظائفها السياقية سبيلاً مهماً من سبل الكشف عن أسرار بنائها اللغوي، ودلالاته الثرية.

تقول تشايكا : (Chaika)
" الأسلوب يشير إلى انتقاء أشكال لغوية معينة بغرض إيصال تأثيرات اجتماعية أو فنية ما". (١)

وتوضح قيمة هذه الأشكال قائلة:" أشكال لغوية متفاوتة لإيصال المشاعر الشخصية أو الرسائل الأخرى اجتماعيةً كانت أو فنية". (٢)

فهي إذن "أساليب تتوزع على المواقف المختلفة فيأتي الوقت المناسب لكل منها عندما يحصل الموقف الذي يقتضي هذا الأسلوب أو ذاك". (٣)

وهنا تظهر مقدرة المبدع في انتقاء هذه المستويات الدالة على الأبعاد الفنية والإنسانية ، وأرى أننا يمكننا أن نتخذ قصيدة:" اسمُك راشيل كوري" للشاعرة: فاطمة ناعوت". أنموذجًا لبيان القيمة الفنية والدلالية لتوظيف المستويات اللغوية المتعددة في النص الشعري، لأنها جاءت معبرة عن تجربة إنسانية مشحونة بالأبعاد النفسية ، الاجتماعية والسياسية كل ذلك في بناء فني موحٍ.

أولاً: النص :

"طبعًا

كنتِ ترسمين وردةً

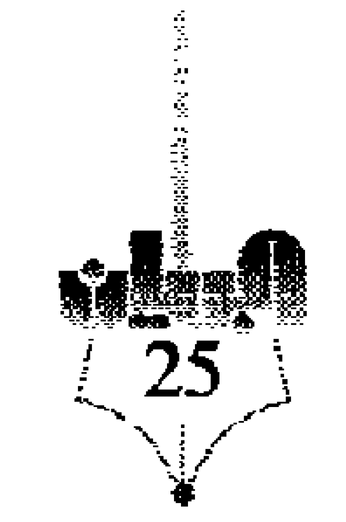
في أوراق حصة الحساب

وتومئين للمعلمة بين لحظةٍ وأخرى

كأنكِ تتابعين الدرس.

وربما

شُغِلتِ بابنِ الجيران
عن إتمام واجب التاريخ
لتضحكَ البناتُ في الفصل
من دفترك المملوء قلوبًا وأسهمًا
محلَّ أسبابَ الحملة الفرنسية على
مصر،
أقصد
أسبابَ محو فيتنام
وحتمية القرنِ الأميركي.
ولابد نامَ شعرُك محلولاً
في انتظار كوبِ الحليب
وقُبلة الأمِّ في الصباح،
تحلُمين بولدٍ أزرقِ العينين
سيحلُّ يومًا محلَّ دبدوبكِ الأبيضْ.
أزرقُ وأبيضُ
موجٌ وزبَد
لونان جميلان!
في زهرةٍ بفستان صبية،
وجناح عصفورٍ فوق حافةِ شرفتك
وسماءٍ وسحابة في كراسة رسم،
في ألبوم الصور،
وليس في علَمٍ ينقرُ عينَ صبيٍّ
بستة مناقيرَ مدببةٍ
حتى ولو حملَ
اسمَ نبيّ.
مثلَ البنات تحلُمين
في الصباح تحملين كيس الفلوس
وتعودين بعد ساعة من المتجر
بكيس كرفس وبازلاّء
ولن تنسي كيزانَ الذرةِ الصفراءِ
التي يحبها الصغار.
طناجرُ وملاعقُ
وأكروبات
بين المطبخ والمغسلة
وغرفة الأطفال التي يجبُ أن تُرتَّبُ
قبل الرابعة.
ماما خرجنا اليومَ لنطاردَ الضفادعَ
وغدًا نمزّقُها بالمِشرط
حرامٌ يا ديفيد!
ماما هو درس التشريح
كي نعرفَ ماذا تخبئُ في بطنها.
قومي يا حبيبة وكفى نومًا
البناتُ بالخارج
ذاهباتٌ إلى الديسكو
But Ma, I was dreaming!
ما أثقلَ نومَك يا راشيل
قومي!
لكنني لن أذهبَ للمرقص
أمي أين باسبوري الأزرق؟
مثلُنا جميعًا يا بنت
أحببتِ وحاورتِ المرآةَ
وأخجلتكِ نقطةٌ حمراءُ في
الفستان،
مثلُنا جميعًا
رسمتِ كيوبيد وسهمًا وحرفيْن
وانتظرتِ الفارسَ والحصان،
مثلَ كلِّ صبيّةٍ سمراء
تمنيتِ حذاءً عاليَ الكعبِ
وجَوْربًا شفّافًا
وأضجرتك شرائطُ الشَّعرِ



والضفيرة،

ومثلنا - لو كنت تمهلت-

ستنتجين صغارًا

وتلعنين سخافاتِ الرجال

مثلنا أنتِ

لكننا لم نقف أمام جرّافة لتسحقَنا

لنوقفَ مدفعًا

يريد أن يخطفَ طفلاً

من ضحكته." (٤)

ثانياً: القراءة:

تمثل قصيدة :"اسمُك راشيل كوري" للشاعرة المصرية : فاطمَة ناعُوت ، حواراً خاصًا جداً ورسَالةً حميمةً إلى الشابة : "راشيل كوري (Corrie Rachel)" "المتصفة - يقول الدكتور إدوارد سعيد- بالبطولة والشعور بالكرامة في الوقت نفسه. والتي ولدت ونشأت في أوليمبيا، وهي مدينة صغيرة تبعد ٦٠ ميلاً جنوب سياتل، وانضمت إلى "حركة التضامن العالمية" وذهبت إلى غزة للوقوف إلى جانب بشر معذبين لم تكن لها أي صلة بهم من قبل، وقتلت في ١٦ مارس الماضي (٢٠٠٣م) في غزة ببلدوزر إسرائيلي، بصورة متعمدة، لأنها كانت تحاول ببسالة أن تمنع تدمير منزل فلسطيني في رفح" (٥)

ولكن الشاعرة المتميزة:" فاطمة ناعوت" لن تحدثنا عن راشيل كوري من تلك الزاوية وإنما تختار -بعين الفنانِ- زاوية أُخرى ،فتُجري معها حواراً إنسانةً طبيعية ، وصديقة قديمةً بدءًا من العنوان الأخاذ : "اسمك راشيل كوري" (٦)

كأن شاعرتنا مشفقة على (صديقتها) من أنها نسيت كل شيء - حتى اسمها - في غمار انشغالها بواجبها الإنساني ، فهي تحتاج منها أن تعّرفها باسمها، بل أن تفتخر بهذا الاسم ؛ لأنها لم تكن تدري ما كان ينتظرها من فخر أن تتحدى أولياء الأمر على بلادها وعلى العالم، وأن تقف بوجه ربتهم وربيبتهم إسرائيل.

إن الخطاب منذ العنوان مُوَجَّهُ إلى راشيل، فلم تقل الشاعرة :اسمها راشيل،بضمير الغيبة وإنما اختارت ضمير الخطاب : كأنها تقول لنا إن قضيتي ليست معكم وإنما معك أنت يا راشيل، أريد أن أعيد إليك اسمَكِ الذي انشغلتِ عنه ، وبطولتكِ التي تشاغلتِ عنها يا

صديقتي ؛ لأنكِ ببساطة لم تكوني إلى بطولةٍ تسَعينْ بل إلى إنسانيةٍ مشرقةٍ ترْقَيْن.

وتلك خدعة جديدة من خدع الشعر .

فلا تتجه القصيدة إلينا (إلى الجمهور) ، بل إليها ، ولهذا تبدأ القصيدة بكلمة :"طبعاً" التي ستصبغ القصيدة بتلك السمة التي اختارتها الشاعرة في حوارها الخاص بصورة حميمة كأنها تتحدث مع صديقة قديمة تنتقل معها بالذكريات باستخدام الأزمنة اللغوية الثلاثة في تضافر عجيب

فالأفعال الماضية (كنت- شُغلتَ) ينقلنا إلى عالم الذكرى ، بينما تجسد الأفعال المضارعة (ترسمين - تومئين - تتابعين) المشهد حيا كأنه يتحرك الآن أمامنا) ثم يأتي

الزمن المستقبل:

(سيحلُّ يومًا محلَّ دبدوبكِ الأبيضْ -ولن تنسي كيزانَ الذرةِ الصفراءِ التي يحبها الصغار- ومثلنا - لو كنت تمهلت ستنتجين صغارًا) لنتابع راشيل في مسيرة حياتها على مستوى الحلم والتخيل.

ولا تكتفي الشاعرة بهذه الأزمنة الرئيسة ، في رسم المشهد، بل تلجأ إلى زمن فرعي داخلي :

وغرفة الأطفال التي يجبُ أن تُرتَّبُ

قبل الرابعة.

لتضفي على المشهد سمةً واقعية تسجيلية

هكذا تمر أمامنا المشاهد في تتابع سلس بين الفقرات، بأسلوب تصويري، تتقنه الشاعرة لتجسد لنا الأماكن المشحونة بالذكرى والحياة: حصة الدرس - بيت الجيران - حجرة النوم الخاصة - قاعة التشريح - أماكن اللهو - وفي الخلفية تتراءى من بعيد مشاهد أخرى: الحملة الفرنسية على مصر، محو فيتنام وحتمية القرن الأميركي.

ونحن في هذه المشاهد جميعاً نتابع رحلة بطلتنا، نراها، نتأملها، نتعاطف معها.

أما الحوار فقد نهض بدور بارز في رسم المشهد وحيويته، واختيار المستوى اللغوي الملائم للحوار، كما يتجلى في أسلوب نداء الأم في مستويات لغوية متعددة، فتأتي أولاً كلمة (ماما) بما تحمل من عفوية وحميمية.

"ماما هو درس التشريح

كي نعرفَ ماذا تَخبئُ في بطنها.

قومي يا حبيبة وكفى نومًا"

بينما في مستوى آخر من مستويات الحوار تستعمل كلمة "أمي"

"أمي أين باسبوري الأزرق؟"

إحساسا منها باختلاف الموقف!

وفي موقف ثالث ، تلجأ إلى مستوى لغوي مختلف خارج اللغة العربية إلى لغة الفتاة الأم :

But Ma, I was dreaming!

لتنقلنا إلى عالمها الخاص نقلاً حياً!

وهذا توظيف جيد لمستويات لغوية للتعبير عن أبعاد تجربة شعرية.

وكذلك ينجح أسلوب التعجب :" ما أثقلَ نومَك يا راشيل!"

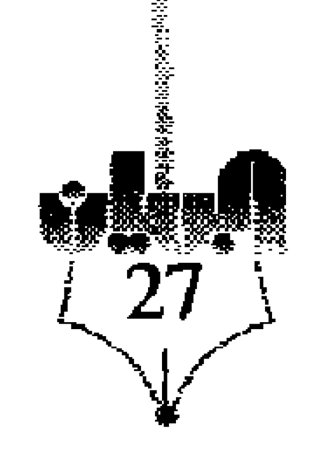
والاستفهام : "كي نعرفَ ماذا تخبئ في بطنها." في إثراء الحوار بأساليب حيوية معبرة.

كانت الشاعرة - إذن - ماهرة في تصوير البطولة تصويراً إنسانياً قريباً منا، فلم تلجأ إلى جعل بطلتها وبطلتنا في صورة أسطورية بل صورتها لنا فتاة طبيعية (وجاءت كلمة "طبعًا" في بدء القصيدة) موفقة في أداء هذا المعنى.

إنها فتاة طبيعية (مثلنا جميعاً)

""مثلنا أنتِ يا بنت"

ولاحظ اختيار المنادى الذي يدل على مدى الاقتراب إنه من قبيل



نداء الأصدقاء الذي ترفع فيه الكلفة ؛ فـ "راشيل" هنا ربما كانت زميلة في حصة الدرس أو جارة في المنزل القديم بل ربما كانت هي الشاعرة ذاتها، وقد نجحت التفاصيل الصغيرة في تقريب الصورة إلينا كأننا نراها رأي العين ، كلُّ التفاصيل عدا تفصيلة واحدة هي تلك "النقطة الحمراء" التي خدشت السياق الفني . ومشكلتها أنها ستشغل القارئ بظلالها الثقيلة عن تأمل اللوحة الكلية للقصيدة، وهي لوحة بارعة ، أرى في تفاصيلها الثرية الموحية ما يُغني عن تلك النقطة . لاسيما وقد جاءت بعد صورة محاورة المرآة المعبرة، وهو تعبير مبتكر فالفتاة هنا لا تقنع بالنظر في المرآة بل هي تدخل معها في حوار!

بما يعمق من قيمة الحوار في هذه القصيدة

وهذه التفاصيل تدل على أن الشاعرة عُنيَتْ عناية فائقة بتعمق شخصية راشيل كوري الحقيقية، فقد قرأتِ رسائلها بل استذكرتها.(٧)

ولم تكتف شاعرتنا المجتهدة بذلك بل أضافتِ إليها من عالمها الخاص ومن فنها تفاصيل أخرى **زادتها منا قرباً، وحياةً.**

ومثل مخرج سينمائي واعٍ يبدأ المشهد صغيراً بسيطاً من مفردات طفولية بريئة :

"ولابد نامَ شعرُك محلولاً

في انتظار كوبِ الحليب

وقُبلة الأمِّ في الصباح"

إلى مرحلة إنسانية أخرى باستخدام تقنية الحلم:

"تحلُمين بولدٍ أزرقِ العينين

يحلُّ يوماً محلَّ دبدوبِك الأبيضْ.

أزرقُ وأبيضُ

موجٌ وزبَد

لونان جميلان!

في زهرةٍ بفستان صبية،

وجناح عصفورٍ فوق حافةِ شرفتك

وسماءٍ وسحابة في كراسة رسم،

في ألبوم الصور"

ثم بكاميرا خفية تنقلنا من عالم الحلم والجمال فإذا نحن أمام المأساة: وجها لوجه:

"وليس في عَلَمٍ ينقرُ عينَ صبيٍّ

بستة مناقيرَ مدببةٍ

حتى ولو حملَ

اسمَ نبيّ"

إن هذا المشهد يجسد ذروة النمو الدرامي للقصيدة. فهو مبني على المشاهد السابقة ، وممهد للمشاهد التالية ، وهو مشهد موح ثري بتراكيب مشحونة بالشعور تنثّرها الشاعرة لكنها في النهاية تتآلف معاً في تشكيل فني، وإيقاع عذب متسق مع طبيعة التجربة ، ووعي مدرك بأسلوب رمزي تصويري غير مباشر. إن الشاعرة لم تلجأ إلى التصريح بلفظ "العلم الإسرائيليّ" ولا بالنجمة السداسية وإنما ابتكرت صورة جديدة لطيور جارحة ذات

مناقيرَ ستة مدببة تنقر عين صبي.
ولن يشفع لهذه الصقور الجارحة أن تتستر باسم نبي الله يعقوب (إسرائيل).

و المشهد يختار أدوات التشكيل من لونين (الأزرق والأبيض) يوحيان بالبحر والسماء فيعطيان للمشهد بعدا وأفقا جديدين. لقد نما المشهد في كراسة الرسم حتى أصبح مشهداً

كونياً مرسوماً بالسحاب وأجنحة العصافير كما يتلمس أيضاً وسائط الرسم؛ فإذا هي:

"فستان الصبية، وكراسة الرسم وألبوم الصور"

وكما يختار الرسام ريشته وألوانه ووسائطه يأتي دور الشاعر باستبعاد مالا يريد عن لوحته ونفي ما يرفض. ولكن النفي لن يمحو ما يراد نفيه تماماً ولكنه يجعله في مكان ما من الصورة لا يحظى بالتعاطف بل بالرفض. وهذا ما أسميه ببلاغة النفي. فالنفي لا يمحو الصورة وإنما يبعدها عن صدارة اللوحة. أضف إلى ذلك لعبة التبادل اللوني بين الدبدوب الأبيض، ولون عيني الطفل، بما يؤكد الحس التشكيلي اللوني لدى الشاعرة حتى تجعلنا نتأمل كيف يتولد اللون الأزرق من الأبيض، كما يتولد الأبيض (الزبد) من زرقة البحر.

وفي حين اختارت القصيدة أسلوب الخطاب (مخاطبة راشيل كوري) فها نحن نكتشف مع نهاية القصيدة أنه لم يكن إلا خطاباً لنا بأسلوب غير مباشر على غرار "الكلام لكِ واسمعي يا جارة". والجارة هي نحن المتفرجين!

وهذه القصيدة تثبت ارتياد قصيدة النثر -على يد فاطمة ناعوت - آفاقاً جديدة غير تلك التي حددها الآباء المؤسسون، وذلك على مستويات كثيرة منها مستوى الوعي حين تختار القصيدة راشيل كوري التي انتصرت على البلدوزر الإسرائيلي، وعهدنا بقصيدة النثر غير ذلك!

و كذلك على مستوى البناء بما تمتلك من حس درامي ، ولغة سينمائية لا نحظى بهما كثيراً.

وبينما نحن في استرسال مع هذه التفاصيل الحميمة لحياة الفتاة التي هي مثل الفتيات جميعاً، كما عبرت الشاعرة أكثر من مرة:

مِثلَ البنات تحلُمين - مِثلُنا جميعًا يا بنت - مثلَ كلِّ صبيّةٍ سمراء)

وبعد أن اطمأنت الشاعرة أننا اقتنعنا بأن راشيل بنت مثل كل البنات على مستوى الحلم والواقع، والمستقبل المتخيل ، إذا بها تقطع هذا الاسترسال باستدراك يبدو هادئاً:

"مثلنا أنتِ يا بنت

لكننا لم نقف أمام جرّافة لتسحقَنا

لنوقفَ مدفعًا

يريد أن يخطفَ طفلاً

من ضحكته."

فقد ألقتْ علينا الاستدراك بهدوء وقرأناه نحن بهدوء، لكننا بعد أن ننتهي من قراءته نكتشف أنها كانت تخدعنا، نكتشف أن الفتاة



التي صادقناها وعايشناها عن قرب، ليست مثلنا تماما كما تخيلنا بل إنها مختلفة عنا ؛ لأنها ببساطة شديدة وقفت أمام جرّافة لتوقف مدفعاً يريد أن يخطف طفلاً من ضحكته!

(لاحظ تصوير الجريمة شعرياً لم تصرخ الشاعرة بأن هذه الجرافة تريد أن تهدم منازل أهليها، وتخطف وطناً والشاعرة تدرك ذلك يقيناً، لكنها أرادت تكثيف هذه المعاني في معادل موضوعي فني، فكان "مدفعاً يريد أن يخطف طفلاً من ضحكته".)

ها نحن نكتشف أن تحت هذا السطح الهادئ انفجاراً هائلاً و دوياً مزلزلاً، لم تشأ الشاعرة -بذكاء- أن تصدمنا بهما، ولكنها استدرجتنا كي نكتشفهما معها.

بل إن الشاعرة لم تسند البطولة - على مستوى اللغة - إلى البطلة بل التفتت إلينا نحن ؛ لأننا نحن الذين لم نصنع ما صنعت راشيل كوري!

لكننا لم نقف أمام جرّافة لتسحقنا!

في هذه اللحظة اندمج المتفرجون مع الشاعرة في ضمير المتكلمين ، حتى صرنا فريقاً واحداً .

كأنها تقول: "إن المسألة ليست ما صنعت "راشيل" بل ما لم نصنعه نحن(أنا وأنتم) . والقضية ليست إسباغ ثياب أسطورية على بطلة قامت بواجبها الإنساني، وإنما إدانة لنا جميعاً؛ إذ قنعنا بدور النظارة المتفرجين!

وهذا الأسلوب عن طريق التلميح أبلغ في إدانة السلبية - لمن يتأمل - من الأساليب المباشرة التي تنحو نحو التصريح.

وهذا توظيف بارع للغة لدى فاطمة ناعوت، يشي بإدراك فاعليتها في تشكيل القصيدة ، وبنائها .

هوامش:

(١) انظر: . جلال محمد آل رشيد: مستويات العربية المعاصرة في خطاب الكويتيين. دهر الصدوق - الكويت ٢٠٠١م : ٧٧

(٢) انظر: السابق.

(٣) السابق.

(٤) جريدة لحياة : ١٦-٢-٢٠٠٦م

(٥) انظر: الدكتور:إدوارد سعيد: "جريدة السفير، وفي جريدة الرياض(٢٦-٩-٢٠٠٣م): أن والدها كريغ كوري خلال اللقاء مع عرفات أعلن أنه "سيحث الكونغرس الأمريكي على ان يجري تحقيقا حول ظروف مقتل ابنته". وفتح الجيش الاسرائيلي تحقيقاً حول هذه المأساة، ثم اقفل الملف ولم يتخذ تدابير تأديبية ضد المجرمين من جنوده.

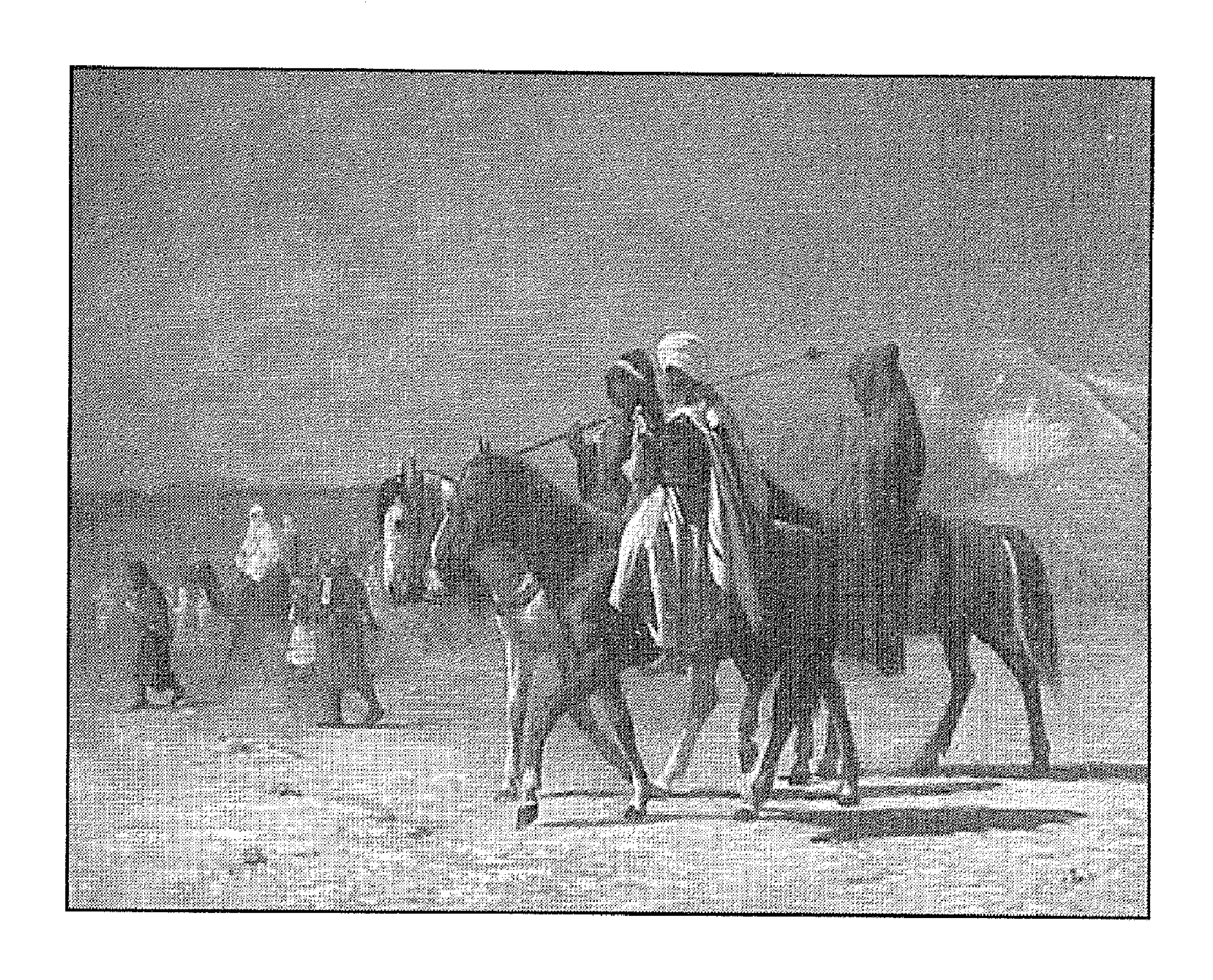
(٦) لعل الشاعرة هنا تأثرت بعنوان مسرحية عرضت على مسرح "رويال كورت" بالعاصمة البريطانية لندن (حتى نهاية إبريل ٢٠٠٥) مسرحية ترصد خطا الأمريكية راشيل كوري في رحلة بدأت بحياتها الناعمة في الولايات المتحدة وانتهت بمقتلها بمخيم رفح للاجئين الفلسطينيين بقطاع غزة؛ في

محاولة لتقديم صورة للشابة التي دافعت عن السلام.

حيث ترسم مسرحية "اسمي راشيل كوري" التي يخرجها الممثل البريطاني آلان ريكمان صورة شخصية لراشيل من خلال رسائلها عبر البريد الإلكتروني ويومياتها للكشف عن كاتبة شاعرية تتدفق منها الأفكار وتتضح بالحيوية وروح الفكاهة. (لندن- رويترز- إسلام أون لاين : ٢٠-٤-٢٠٠٥م)

وقد نجحت الشاعرة فاطمة ناعوت في رصد هذه المراحل بتجسيدها مشاهد حية من خلال الغوص في أبعاد التجربة عبر مستويات اللغة - كما سترى-

(٧) راجع: رسائل راشيل كوري التي قتلها البلدوزر الإسرائيلي http://www.alsakher.com/vb2/showthread.php?t=70588



قراءة في رواية (نزهة الدلفين)
ليوسف المحيميد

إبراهيم الحجري
(المغرب)

قراءة في رواية (نزهة الدلفين) ليوسف المحيميد: سردية الحساسيات المفرطة

إبراهيم الحجري
(المغرب)

بسيولة غير معتادة، وحس مرهف، وطلاقة استثنائية يطل علينا الروائي السعودي يوسف المحيميد بمنجز جديد، العمل المدهش، الذي يؤسس مسارات توالدية فاتنة، اتخذ وسماً مراوغاً، مخاتلاً "نزهة الدلفين"، لا يبتعد عن السياقات السردية التي عودنا المحيميد على ارتيادها وفق تحفز دينامیكي جديد، مع الحفاظ على فرادة الصوت التي تراكمت عبر تراكم منجزات عديدة، ومنذ عقود من الزمن.

يهبط هذا العمل الروائي إلى ما تحت الأرض، وبالضبط إلى قاع البحار، ليستلهم كائنات جديدة، بهموم مغايرة، ونهم غريب في الإقبال على الرغبات المكبوتة وراء ظلال المسكوت عنه والمحرم، والغريب، والممنوع المرغوب فيه، وبأسئلة جديدة ضاقت بها الصدور، فأبت إلا أن تتكبت عبر انفلاتات المداد وجراحات الذات التي لا يسكتها المنع، يهبط، وفق تصور جديد ليستحصد ما يتسرب في القاع النفسي المعقد للكائن البشري المشرقي، تبعاً لاستراتيجيات أسلوبية سردية شاطرة تستدرج المواقف المكبوتة وتدفعها نحو ولادة قيصرية محاصرة برغبة الاعتراف والبوح ومشدودة نحو الانفلات والتحرر والانعتاق من حدود الخطوط الحمراء، لتمارس في الظلام، ما كبت أو انكبت في الضوء، وبصفة تشبه السرية.

وغير خاف أن ارتياد المجاهل الإنسانية هذه، مطمح صعب أخذه الكاتب على عاتقه، غير أن حذقه السردي وتمكنه من لغته، واستعانته بقوة الملاحظة لديه، وحسه السيكولوجي الفطري، وقدرته على اختراق الدواخل الآدمية لأنواع البشر القريبين أو البعيدين منه، والتقاط أنفاسهم ومحاصرة سلوكياتهم الواعية والتلقائية، واستقرائه للملامح والسمات، واستجماعه لشوارد الكلم، وفلتات اللسان، وطفرات السكر، وتلوينات الوجوه وتعابير الجسد، وإيماءات

المسام، وخفق القلوب، وحسن الإنصات، وحساب النبض اليومي للشارع، وتقمص الأحاسيس، واقتناص اللقطات، وتدبر لهاث الكائنات، وتصور عمق العلائق، وسرية التواصل، والتنبه اليقظ، الدائم الحضور، واستجماع كل هذه العناصر وفق تركيبة فنية تجمع بين الإثارة والدرامية، وتربط بين الذاتي والجمعي، وتصهر الجواني بالبرائي، بعيداً عن التصنعات الزخرفية أو الحشو الصنعي المفرط، ولعل هذه المقدارات جميعاً، هي التي جعلت المحيميد يبدو وكأنما يعيش حياة روائية لا تكاد تنتهي، إنها سيرورة منفتحة، وفق سيولة فائضة لا حدود لانسكابها.

وإذا كانت روايتا "القارورة" و"فخاخ الرائحة" قد ركزتا على بعض الحواس التي تختصر التفكير البشري وتأسره، كالأذن والعضو التناسلي والأنف والقلب، بوصفها بؤر العقد، وسر للالتباسات العديدة التي تغلف عقل الكائن الآدمي، فإن رواية "نزهة الدلفين" لا تخرج عن هذا النطاق، إنها تناولت اليد باعتبارها عضواً مركزياً قد يمُت بصلة أو بأخرى إلى كل هذه الأعضاء جميعاً، اليد هذه بتعدد وظائفها وبمركزيتها في الجسد، تصير في الرواية بؤرة لانتقال الشخص صوب عوالمه المسحورة، وممتصاً لتناغم الحركات والنوايا الصادرة عن أعماق الذات، بل وأيضاً بوابة لاقتحام الآخر وفتح علبه السوداء، وجس نبضه، والتقرب منه، وقراءة ما بداخله من عوالم الأسرار، إنها بحجمها الصغير، وحركتها الطرية الخفيفة، تختزل كل قوى الكائن البشري، بخيرها وشرها، وقد تعامل الروائي، بذكاء بالغ مع هذا العضو، واستثمره بوعي نقدي وإبداعي متمرس، لخدمة الأبعاد الدلالية التي سطرها كأفق لرؤاه للعالم والأشياء.

إن اليد التي انتقاها المحيميد لشخوصه، لم تكن تلك اليد الباطشة التي ترعب وتفتك وترسل إلى الجحيم، إنها ببساطة يد طرية حنون تبحث عن يد أخرى تشعر بها وتؤنس وحشتها المتعددة، إن اليد هنا تتنازل عن عرش مهامها السامية، وتنحدر قليلاً لتتنبه لحاجاتها الصغيرة، الحميمية، بتواطؤ معلن ومكشوف مع أعضاء أخرى واستثارة منها، كالقلب والدماغ اللذين يهيئان الرغبات ويوجهانها صوب مواطئها، بل أحياناً يخيل إلينا كأنما اليد عضو مستقل لا علاقة له بباقي أطراف الجسد، يعيش حياته في معزل عن حيوات الآخرين وبدون تدخل منهم، في الرواية تصير لليد نزواتها، مشاعرها، سيرتها، أهواؤها الخاصة التي لا توازيها سوى أهواء الإنسان نفسه، إن لم نقل إنها هي نفسها هنا الإنسان الذي يحملها ويمتلكها. تتحرك اليد/ الشخصية وفق سيرورة ديناميكية يرسمها لها قدرها السردي، فتقود بدورها الجسد الذي تنتمي إليه، وتستدرجه صوب انفلاتاتها، فلا



ندري هل الجسد هو الذي يقود اليد أم أن اليد هي التي تقود الجسد؟؟

والحديث عن الشخصية بهذه الطريقة يجرنا إلى الحديث عن بطولة الأعضاء التي تتخذ في الرواية حيوات جديدة، تجعلها في مقام الشخصية العلامة التي تشكل مجموع الأعضاء كلها، إنها العامل-الذات، وهذه الطريقة المتفردة التي يتعامل بها المحيميد مع الأعضاء البشرية عبر متونه السردية تعطي الانطباع باشتغال فلسفي عميق على هذه العلامات / الأعضاء، ورصد مفكر فيه للعلائق والوشائج التي تصلها ببعضها أو التي تصلها بالعالم الخارجي، وفي نفس الآن نبش عن موقع هذه الأعضاء وصورتها في المخيال الإنساني، ولعله بتسليط الضوء على عتمات هذه التفاصيل الدقيقة للذات البشرية ومكونات، يكون قد فتح آفاقاً جديدة لمساءلة الكينونة، وتتبع ما ورائيات الأشكال والقوالب والمظاهر، ورصد اللحظات الرهيبة التي تكشف ضعف الذات وقوتها أمام التحولات العاصفة للحصارات والكآبات وانغلاق الأفضية، وقلق الوجود، وتماس المشاعر، وسلطة النزوة، وفوضوية النظام، وهذه عناصر تستحق أن تقارب بوقفات تحليلية أقرب إلى النبض منه إلى الدلالة، وليس في رواية "نزهة الدلفين" وحدها، بل في المشروع الروائي عند المحيميد بصفة عامة.

تدور حكاية الرواية حول ثلاثة شخوص، رجلان وامرأة، ينسجون من لحظات سفر خاطف، إلى القاهرة ولندن، متعاً مسترقة، تفر بهم من جحيم واقع محفوف بعلائم المنع والخطوط الحمر، فيرحلون صوب هذه الفضاءات الهلامية بحثاً عن شفاء متوهم يريحهم قليلاً من عناء العقد التي تربك دواخلهم النفسية المحبطة، المقموعة، المثقلة بالمنع والترصد والمتابعة، يرحلون فيما يشبه الهروب، للاغتسال من أدران الواقع، وللتحرر من تبعات المنظومة العرفية الغليظة التي تغلف هواء أوطانهم، ولإطلاق الأعنة قليلاً للرغبات المطمورة قسرياً داخل أنفاق الذات المهدورة. رجلان يبحثان، كل بطريقته الخاصة عن ود امرأة وحيدة، رجلان تجمعهما الصداقة ويقرنهما حب الشعر والكتابة، تنجح امرأة بحرية مجنونة، فاتنة من أن تبعثر أوراق مودتهما لبعضهما، وتزرع بذرة الشقاق بين الطرفين اللذين تجمع بينهما أكثر من حكاية، ويقرب بينهما أكثر من خيط رفيع، رجلان معاً يغرقان، في الآن نفسه، أو كما يخيل لأحدهما، في بحر الهيام، ويدخلان في لغة الكر والفر مع قلب واحد مستحيل، حائر، زئبقي، كل واحد منهما لا يدري أي موقع يحتله داخل قلب هذه المرأة البحرية اللا متكررة، وهي تراهن نفسها على غموض طبيعة هذه العلاقة لتأسر أكبر عدد من الرجال، وتراوغ من أجل أن لا تعترف بحجم حبها لواحد دون الآخر، هذه الكائن الحرون تشكل بوتقة لاختصار العلائق بين الرجلين، وبؤرة لتسخين الأجواء أو تبريدها، إنها تمارس

أنوثتها وتسخر فتنتها لتصير ممتصاً للمشاعر وقبلة للانجذاب، وأكثر ما يتخذ سلطة في جسد هذه الأنثى/الرمز هو يدها التي تتفنن في جعلها آسرة، هالكة، جذابة أكثر من أي عضو آخر.

الشخوص الثلاثة يمتهنون الكتابة وينتمون إلى الفئة المثقفة، وفي الوقت الذين يرحلون فيه إلى مهرجانات القاهرة ولندن ودبي للاحتفاء بالقصيدة، وإشعال نار البوح بالكلمات، توقظ بداخلهم فتنة الأسفل فتاة عاشقة للجسد بالقدر نفسه الذي تعشق به القصيدة، وإذ يكون البطل غير متأكد من كونها تمنحه الحب كله، يبقى موزعاً بين أن يتتبع خطوات هواه وأن يتتبع شكوكه القصوى ويرحل عنها إلى الأبد، وفي غمرة هذه التطاحنات الشعورية يبقى السؤال الجوهري هو هل الأهم عند هذه الشخوص هو حب القصيدة أم حب الجسد أم حب الأهواء أم أن هذه الأشياء تشتغل بشكل محايث داخل ذات الشخوص مجتمعة؟؟؟

هل كانت المرأة الكاتبة في هذه الرواية، وهي تعتز بفتنة أنوثتها، وتتباهى بكونها تجذب أكثر من رجل، وتسعد وهي توزع اللمسات والبسمات والمتع بسخاء، وتوسع قلبها ما أمكن ليحوي أماكن متعددة لرجال تحار في اختيار أحدهم أو تحب هي ذلك التعدد، معادلاً للمرأة الأسطورة، أم أنها ليست سوى القصيدة نفسها، ببساطة؟؟؟

تنطلق الكتابة في هذا المنجز من فكرة قزوينية، تتخذها منطلقاً ملغزاً لكشف عميق عن الإمكانيات التي يتيحها الرجوع إلى التراث والنهل من المتراكم القرائي العربي، وتحيين نصوص قديمة من أجل تشييد ممتع وبناء لأركولوجيا الخطاب وانفتاحه على الموروث وفتح آفاق هذا الخطاب على أنظمة ثقافية ولغوية ومعرفية ثرية، تغني السياقات وتصل المراحل التاريخية بعضها ببعض وتدحض التنافر والتباعد وتلم شتات الجزر المتفرقة للثقافة العربية عبر العصور، إن مطمح الرواية الأسمى هو تشغيل هذا التوافق بين المتعدد ونسج خيوطه التي أربكتها العزلة، وسبيلها في ذلك هو إعادة الصخب والدفء إلى العلائق الملغزة بين الذات وكينونتها الضائعة في الماضي، وبين الذات ونفسها، وبين الذات وما ترمز إليه في سياقات الكتابة والجسد والحب والجنس والقمع والحرية والهروب والوطن والدواخل، الدواخل المنكوبة.

ولقد قدمت لنا (نزهة الدلفين) شخوصها الثلاثة وفق دينامية خاصة، فهي تبادر أولاً بموضعة القارئ في سياق التعرف على العوالم الفاعلة في المتن الحكائي، من خلال ترديد سمات وأوصاف هذه الشخوص، مؤخرة أساميها، فقبل أن نتعرف على خالد اللحياني، أطلعتنا الرواية على بعض ملامح هيئته (قصير القامة، متوجس، لصيق بالفتاة، عاشق، شاب)، وقبل أن يصلنا اسم أحمد الجساسي، عرفناه من خلال سماته (طويل القامة، صارم الملامح، يبدو

مثل أب، ثقيل السمع...)، وقبل أن يصلنا اسم آمنة المشيري، بعد ثلاثة عشر صفحة، كنا قد تلمسنا جوانب من مظهرها، فهي امرأة ثلاثينية، فاتنة الجمال، لها علاقة حميمية بخالد اللحياني، شابة، جمالها ملائكي، عيناها واسعتان، سمراء، شعرها أسود...) ، وهكذا تباعاً ظهر خالد اللحياني في الصفحة الحادية عشرة، وبعده، بدا أحمد الجساسي في الصفحة الثالثة عشرة، وهذا التوالي في مسألة التمظهر ليس اعتباطياً، بل أمر مفكر فيه، إذ التراتبية هذه تخدم لحظة القراءة عن طريق شد الانتباه وفرض نوع من التشويق والتملك لناصية الاهتمام، كما أنها تموه القارئ بأهمية كل شخصية على حدة، وبإمكانياتها في تفعيل مسار السرد وتعقيد حبكة النص الروائي، وحجم حضوره الفعلي في المسارات التوليدية للحكاية.

تتحرك شخوص الرواية داخل فضاء متعدد، ينطلق من القاهرة كمكان استراتيجي مركزي، ثم يتجه عبر أخيلة الرواة والشخوص، صوب أفضية أخرى عاشتها الشخوص قبل أن تحل بهذا العالم المصري الفاتن:] الرياض، تبوك، دبي، أبو ظبي، لندن [، والهروب من أفضية صوب أفضية هو ما يحرك طابع الكتابة ويشكل هم التحول من طرف الذات، فهذه الأفضية تنقسم إلى قسمين: أفضية مرغوب فيها، وأفضية معزوف عنها، وأفضية ثابتة وأخرى عابرة، وهذا التعدد يعكس تعدد الحالات والتحولات التي تخضع لها سيكولوجية الشخوص.

ولا يسعنا إلا أن نشيد بقوة الحبك التي تميز الرواية، على مستوى الوصل بين القديم من الأشكال والمعارف والطقوس بما هو جديد، وكذا على مستوى خلق وشائج جديدة تربط الماضي بالآتي وفق سيرورة مميزة، إذ تنطلق الرواية كلها من فكرة صغيرة طرحها الإمام القزويني في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" لتنتهي في السينما (التيتانيك) والفيديو كليب (نانسي عجرم) مروراً بالأغاني الكلاسيكية القديمة، وتوظف هذه الميكانيزمات وفق منظور تناصي يضبط إيقاع توالفها وانسجامها، ويجعلها متداخلة بشكل لا تبدو معه أية مفارقة أو تنافر!

ولقد استعار الروائي مقولة الدلفين بما تحمله من دلالات سياقية ليربطها بمرموز إنساني جديد يتعلق باليد، العضو المركزي في حواس الإنسان، بكل ما توحي به من دوال وما تقوم به من وظائف حساسة جداً، والواقع أن هذا الوسم المكناة به داخل المتن يخرجها من سياق التبعية للفرد إلى سياق الاستقلالية التي تجعل منه عضواً دينامياً جوهرياً، يبني رغباته ومناه الخاصة وفق صيغ معينة، فلفظة "الدلفين" تتكرر بقوة عبر المتن الروائي، ويفوق تكررها مائة وثلاثين مرة، وحضورها بهذا الشكل المستفز يحمل بين طياته دوالاً عديدة تجد لها صدى في الرؤية الفكرية العميقة يتغياه المقصد الروائي، ورغم أن هذه اللفظة لا تتكرر بنفس

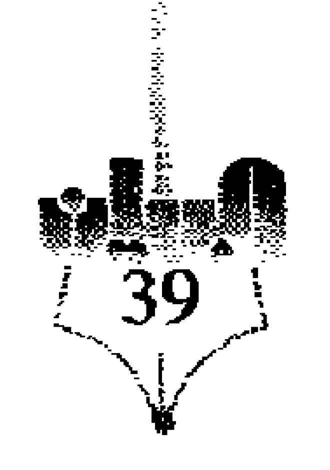
الطريقة والصياغة، إلا أنها تعني هذا التصور وفق استراتيجية التوارد الحشوي للمقولات المعجمية، من أجل استصدار توجه معين للرؤية وبناء جوهري عام لمنطق التمظهر الدلالي. فقد وردت لفظة "الدلفين" مفردة، مثلما وردت مثناة ومجمعة، تبعاً لسياقات نصية متعددة، فبعض هذه السياقات تحافظ على رمزية الدال، وبعضها الآخر يخرقها بحثاً عن مدلول جديد للمفردة، إذ تصبح بعدما كانت في الأصل محيلاً عن سمك ظريف محب للإنسان، مرادفاً لليد المهورة بالبحث عن هوية جديدة تعيد لها ديناميتها وإحساسها بالشبق والمتعة بعيداً عن الجو المشحون بالاختناق والمتابعة، ورمزاً مغلفاً بالرغبة والأحاسيس المرهفة، لم تعد اليد ذلك العضو المطواع الذي ينفذ خطط الجهاز العصبي للإنسان، بل أضحت مركزاً موجهاً للرغبات ومصدراً لإطلاق الأحاسيس، وبؤرة جوهرية للتأثير والتأثر، وممتصاً للشعارات والسعرات الحرارية الحساسة التي تتحكم في آدمية الكائن البشري.

يبدو البطل خالد اللحياني المعلم في قرية هامشية في مدينة تبوك، الشاعر الرهيف الإحساس، المطمور في عزلة الأفضية والمفازات، مهووساً ومسكوناً بحب وهيام يد الكاتبة الإماراتية آمنة المشيري، التي تصبح بالنسبة إليه أيقونة دلالية وجسدية وغريزية لا فكاك من أسرها، إذ أنه لا يطمع في أكثر من لمس يدها، ولا يتوق إلا لتكون له هذه اليد وحده دون شريك أو منافس، وفي الوقت ذاته نلمس ذلك الحضور الغريب للرقابة الذاتية والمتابعة المجتمعية، حتى في لحظة الهروب داخل فضاءات أجنبية :"ففي لندن حيث العشاق يضطجعون على عشب الحدائق، ويدخلون في برزخ العناق الطويل في الشوارع، ويقطفون قبلاً طويلة وخاشعة في المتاجر أو على الطرقات العامة، وهم لا يشعرون بالعالم من حولهم، كان خالد يبحث عن ألف مخرج لأن يهب محبوبته آمنة قلادة الدلفين"١، كان العامل -الذات يهرب من عوالمه المثقلة بالحرمان والضغط المجتمعين، محاصراً بتبعات تراكماته وثقافته، ومرهقاً برغباته ونزواته المقموعة، التي تتفجر في شكل استيهامات وتوقفات استرجاعية ناكصة.

وتبني الرواية شكل تمددها على المنطلق التخييلي، إذ أن كثيراً من الأحداث تتوالد عن طريق إطلاق الشخصيات العنان لمخيلاتها ومتوهماتها كي تنسج الحكايات التي قد تقع أو لا تقع.

وعلى مستوى الرؤية نجد أن الروائي يعتمد طريقة السرد التناوبي، فليس هناك راوياً واحداً، بل هناك تبادل بين الرواة المتعددين والأبطال حول منصة السرد، وهذا التبادل والتنوع يعكس تعدداً على مستوى الرؤى، وتبدل زوايا النظر إلى العالم ومواقعه.

ومن حين لحين كان يتوقف السرد الرئيسي عن مساره، لتتفرع عنه خطوط أخرى هامشية، بحيث



يتيح للشخصيات أن تغرق في تاريخ محيطها، وأن تبوح بما تضمره أساريرها وما يوجهها من رغبات وحوافز، كما تتيح هذه التوقفات لراوي الرواة أن ينتقد سلوك الشخوص ومواقفهم، ويحلل توجهاتهم واختياراتهم، لذلك فهو يتبادل معهم السرد -كما سبقت الإشارة- ويتنازل لهم عن صهوة الحكي كي يبوحوا بما قد لا يعرفه هذا الراوي الرئيس، وأحياناً يتعاقب هؤلاء الثلاثة (خالد وآمنة وأحمد) على منصة الحكي، عبر فقرات قصيرة، وبضمير المتكلم، كاشفين بنوع من السخرية والمرارة في آن واحد، حماقات الكتاب والشعراء في ليل قاهري مغري.

ومع أن الرواية لا تعري لحظات دخول الشخوص في مواقف إيروتيكية صاخبة، فإنها، من حين لحين، كانت تومئ إلى تماسات ساخنة بين خالد وآمنة خاصة، في غفلة من عناصر الرقابة المجتمعية المتمثلة في أحمد الجساسي(المحيل اسمه على التجسس)، بل إن خالد نفسه كان حائراً بين أن يكتفي بما يدرك وأن يتوغل أكثر في لعبة الجسد (كان مأخوذاً بفتنتها، لا يعرف حقاً إن كان يكفيه الحلم بأن ينام دلفينها القرنفلي في بحيرة كفه، أم أنه يحلم بأن يرسل سمكته الساخنة الوحيدة تجاه بحرها السخي)٢ كما أنه كانت من حين لحين تشتبك أعضاؤهما في أكثر من مشهد حميمي، (حيث تخلع هي وخالد حذاءيهما تحت الطاولة، وتبدأ معركة سرية وشبقية تدور في الأسفل، بين قدميهما إذ تتعانقان فينة، ثم يعتلي أحدهما الآخر، وأخيراً يتخلل إبهامه الأيسر المفرود الفتحة بين إبهامها والوسطى)٣، كان همه البعيد -هذا البطل- أن يظفر بكف سمراء نحيلة لكاتبة إماراتية، فلما حدث أن اقتحم الجسد وفك أزرار أغطيته، لم تعد لهذا الجسد كف تأسر القلب وتثير مكامن الروح.

إن الرواية هذه تشخيص قيصري، من حيث توجهها الدلالي، لتمثلات الطبقة الكاتبة، المثقفة، للواقع والأحاسيس، بوصفها فئة لها نظرة مغايرة للأمور، وباعتبارها طبقة نورانية لها وزنها في قلب موازين الأفكار والتوجهات، ولها حس مزدوج بالآخرين، ومع أن الرواية هذه تسخر وتقوم وتحتج، وترفض وتدين وتنتقد، فإنها، في الآن نفسه، تفسر التفاصيل الصغيرة التي تثقل كاهل الكاتب وتكشف الأسئلة المنغصة التي تقض مضاجعهم، فقلما نعرف الجزئيات التي تحكي عن علاقة الكاتب الحميمية بواقعه وبذاته، إلا عبر انفلاتات مثل تلك التي تجسدها (نزهة الدلفين) فهل يحق لنا أن نقول إنها وليمة متنقلة من نوع جديد، وبلسان عربي، وبأهوية مشرقية.

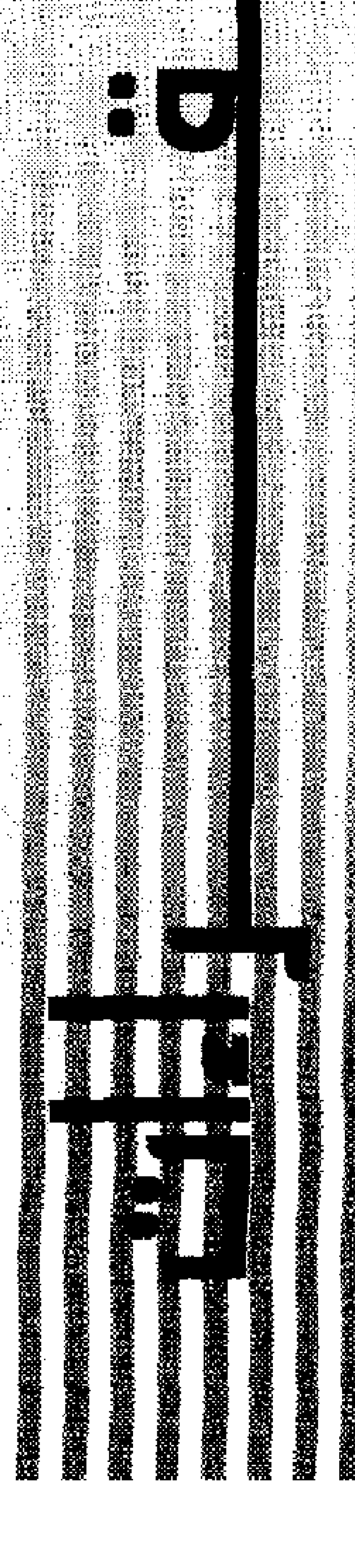
هوامش:

١- يوسف المحيميد:"نزهة الدلفين"، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى يناير ٢٠٠٦ م، رواية، ص ٣٩.

٢ - نفسه ص. ١١٣

٣ - نفسه ص ١٤٩.

حين يصبح الشعر وسادة الذات
قراءة في ديوان " اسمي ليس أنا "
للشاعر محمد سليمان



بقلم: صبحي موسى
(مصر)

حين يصبح الشعر وسادة الذات
قراءة في ديوان " اسمي ليس أنا "
للشاعر محمد سليمان

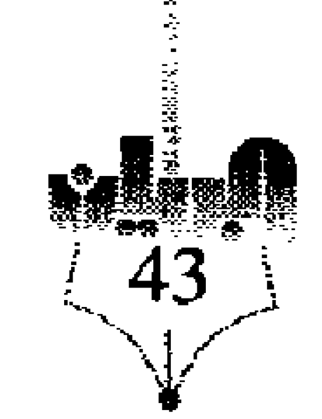
بقلم: صبحي موسى
(مصر)

قديماً كانت القبيلة إذا ظهر بها شاعر جديد أخذت تفاخر جاراتها به، وكان الشاعر في ذلك الوقت يعد فيلسوف القبيلة وحامل مبادئها ومفاخرها ولسانها في كل صوب يضرب فيه، ومن ثم فالعلاقة بينهما كانت مزدوجة إلى درجة أننا لا نستطيع أن نفصل بينهما، ولا يمكننا أن نحدد أيهما سبب وجود الآخر.

ويبدو أن فعل المدنية وما يبديه من عداء للروابط العصبية قد أثر كثيراً في هذه العلاقة، فمع انتقال العرب لدور جديد في حياتهم بظهور الإسلام - وهو مرحلة مدنية هامة - توارى دور الشعر والشاعر لصالح الدستور الجديد الذي ليس نظماً ولا خطابة، وربما كان هذا ما استدعته فترة التأسيس في صدر الإسلام أو ما اصطلح على تسميته عصر الخلفاء الراشدين، لكنه مع مجيء بني أمية إلى سدة الحكم، والتحول من الشكل الانتخابي إلى الشكل التوريثي الملكي، والعمل بمقولة معاوية بن أبي سفيان " كانت من قبلي خلافة وأنا أول الملوك " اتخذ الشعر دوراً جديداً في الحياة المدنية العربية، حيث ارتبط الشعراء ببلاط الأمراء أو الخارجين عليهم، وتحولوا من صوت القبيلة إلى صوت الجماعة أو الفرقة التي ينتمون إليها، ورغم أن الشكل القديم لم يحمل تغييرات كبيرة غير أن تغيراً جوهرياً حدث في بنية هذه العلاقة، فقد أصبح الارتباط واضحاً بين الشاعر والأمير الرسمي أو الخارجي أو الشيعي، وحدث انزياحاً لدوره كمثقف الجماعة وحامل مبادئها ليكون اللسان الأيديولوجي للأمير، وظهرت علاقة شبه شرطية بين ذيوع صيت الشاعر ومدى ارتباطه بواحد من البلاطات العديدة في العصر العباسي، ومن ثم الفيلسوف المنظر توارى لصالح المداح الواصف، بالطبع لكل قاعدة خروجاتها، فالصعاليك في العصر الجاهلي ما كانوا يتحدثون باسم قبيلة ولكن باسم مبادئ إنسانية وفلسفة وجودية جعلت لشعرهم رونقاً خاصاً وعذوبة فريدة، وأبو العلاء كان رهين المحابس الثلاث : العمى والمنزل وفلسفة الذات الوجودية، وفي الحضارة الإسلامية شعراء كثيرون قدموا ألواناً فريدة من الشعر لكن صيتهم لم يصل إلى شهرة شعراء البلاط في دولة بني

العباس أو حماد أو بوييه أو غيرهم، وللحق فقد قدمت هذه البلاطات نقلة حضارية هامة في الفكر والإبداع العربي ربما ما كان لها أن تحدث لولا رعايتها للكتاب والعلماء والشعراء، النقلة الثالثة تأخرت كثيراً في العصر الحديث بفعل تأخر ثقافي جارم، ومن ثم فلم تتضح بذورها إلا مع نهاية العصور الملكية في العصر الحديث، ففي أربعينات القرن تجلت النزعة الرومنسية، وظهرت الذات موضوعاً للشعر بعدما توقف البلاط عن دعم الشعراء، وتفهم الشعراء أن هذه العلاقة قد انتهت وليس للشاعر سوى ذاته وما يعانيه، ومع بدايات النصف الثاني من هذا القرن حدثت الإشكالية الأكبر في هذا الخط التقدمي، إذ أن أغلب الثورات تحولت إلى الرؤية الاشتراكية، ومثلما تم تأميم الممتلكات تأمم الفن، ومن هنا عادت العلاقة بين الشاعر وقبيلته أو أميره أو حزبه، في ذلك الوقت كانت الفكرة المدنية في العصر الحديث قد بدأت تؤتي ثمارها، فانقسم الشعراء ما بين قابل للانسياق في فكرة الحزب الدولة من جديد وما بين خارج عليها، وارتضى المنساقون بأنصاف الأشياء كنصف تفعيلة ونصف حرية ونصف ذات، أما الخارجون فلم يظهر منهم أحد إلا من الدول التي لم ترتض فكرة الحزب الواحد، أو أنهم كانوا خارج نطاق هيمنة الدولة عليهم، وهؤلاء أسسوا ما سمي بقصيدة النثر، لكن هذه المعادلة تحولت إلى النقيض مع ثمانينيات القرن الماضي، فلم تعد للحزب الواحد فكرة واضحة، ولم تعد الأفكار الكلية والإنسانية التي دخل من أجلها الشعراء الفكر الوحدوي موجودة، بل لم يعد الحزب أو الدولة معنياً بتصدير أحد أو تقديمه، ومن هنا تحول الجميع برغبة أو رغماً إلى الذات من جديد، وكلما زاد تجاهل المؤسسة للشعراء كلما زاد دخولهم إلى عوالمهم الإنسانية الصغيرة يدغدغون مشاعرهم وهمومهم من خلاله، فأصبح الشعر وسادة الشاعر التي ينعي من عليها نفسه بشكل أو آخر.

هكذا تطورت علاقة الشاعر بمجتمعه، وهكذا يقدم لنا محمد سليمان في آخر أعماله. " اسمي ليس أنا " الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية. نعياً طويلاً للشاعر. بشكله العام والخاص. ودوره التاريخي، فقصائد الديوان تقدم ذاتاً مهملة تعيش وحشة وغربة في عالم تغير فيه كل شيء، ولأن الشاعر لديه جزء من ميراث المبادئ الميثالية شبه المنقرضة في عالم تحكمه المصالح وتهيمن عليه قوة وجبروت رأس المال، فإن الذات القابضة على هذه الميثاليات بنت زمن مضى ولم يعد حياً، في حين أن الشخوص المحيطين بها أولاد شرعيون لمبادئ زمنهم وعلاقاته وفرضياته ورؤاه، ومن هنا تنشأ المفارقة الشعرية لدى " سليمان الملك " (عنوان أحد دواوين الشاعر) صاحب " هواء قديم، بالأصابع التي كالمشط، تحت سماء أخرى "، ولعل أولى المفارقات تكمن في العنوان " اسمي ليس أنا " الذي يوحي بأن صاحبه كيان أعظم من هذا الاختصار البسيط " محمد سليمان " لكن الواقع يقول أن أعلى تجليات أحلام الذات. سليمان. أن



تتأكد من كونها مازالت على قيد الحياة :

الجثة التي في البيت ليست لي / والجثة التي على الرصيف لا تخصني / حي أنا إذاً / وأستطيع أن أواصل الصعود ساحباً ظلي / وأن أواجه العدو في السرير كل ليلة / هل ميت يكح هكذا ؟!/ أو يقذف الدخان مثلي ؟ / لا بأس بالأصابع اصفرت واللحية البيضاء / لا بأس بالشاشات حاصرت واستعمرت / لا بأس بالشوارع انتمت لحاملي المدى / كزورق تنقلب البلاد أحياناً / لا بأس بالنقود سارت وطناً / لا بأس بالأولاد يكبرون فجأة / ويحلمون بالمنفى / لا بأس بالصديق صار وجهه قفا / وبالمناضلين ما دحي الظلال.

المفارقة الثانية تأتي من تعريف الشاعر نفسه بـ (أنا وحيد القرن / ظلي على الرصيف يتبعني / وصيحتي / في داخلتي ترن)، إذ يوقفنا الشاعر هنا أمام تساؤل عن المراد بوحيد القرن، هل هو ذلك الحيوان الكسول الذي يتنقل من مكان إلى مكان ساحباً ظله خلفه، ومطلقاً خواره الذي يتردد داخله أكثر من خارجه حسبما يصوره لنا سليمان، أم أنه جملة ساخرة تتوازى مع قول المصريين " وحيد زمانه، فريد عصره " وغيرها من المجازات التي توحي بالتهكم أكثر من توصيف الواقع، وهل يتهكم سليمان على نفسه وما آل إليه وضعه التاريخي كشاعر أم أنه يطلقها بصدق منتجاً مفارقة شعرية بين كونه هذا العبقري الذي أضاعته قبيلته وأي فتى أضاعوا ؟!، ربما كانت كل الإجابات صحيحة، وأن هذا ما أراده الشاعر باستحضاره لهذا المضاف والمضاف إليه، ولا ينحاز سليمان لدلالة بعينها من خلال توصيف يمكننا من التأكيد على إجابة دون سواها.

ولا تتوقف المفارقة عند " اسمي ليس أنا"، أو " أنا وحيد القرن " لكنها تشمل العناوين الداخلية للقصائد، فالديوان يجيء في ٩٠ صفحة من القطع المتوسط، موزع على خمس قصائد هي : مثل وحيد القرن (وهي مجموعة نصوص مرقمة من ١ ـ ١١)، استراحة الجندي وتشتمل على عناوين (أنا وحيد القرن، من أنت، استراحة الجندي)، اسمي ليس أنا (مجموعة نصوص مرقمة من ١ـ ٣، الجثة التي في البيت وتشتمل على (لم أخترع شمساً، لأني لا أخترع الحرب، شيء كبير فاسد هنا)، دفاتر العزلة وتشتمل على (قد أتذكر وجهي، الريح تهب بعيداً، لا أحد خلفي بخنجر سيعدو، ببغاوات، دائماً، لم يستعر جرائدي، جارتي، قلت لهم، عادي مثل الباص أنا، من الذي ينتظر القصيدة، ٢٠٠٠، لا أحد نجا، أنا الذي هنا، حتى)، وتأتي المفارقة من التوزع بين الأرقام والعناوين، فتارة تجيء القصائد بأرقام وتارة يضع لها عناوين، والمدهش أن كل العناوين سواءً أرقام أو كلمات جاءت وتراً ـ يوحي بالعزلة والفرادة والوحدة وعدم الكمال ـ ما عدا القصيدة الأخيرة، ولعلنا نلحظ سيطرة الرقم ثلاثة على الأعداد هنا، فهو مجموع عناوين أو قصائد (استراحة الجندي، اسمي ليس أنا، الجثة التي في البيت)، وإذا كان لنا أن

نعود إلى علم الحروف عند المسلمين في القرون الوسطى سنجد الرقم "٣" = حرف الواو، وحرف الواو حرف عطف وربط وتزامن ولا ترتيب في فكرته، بل معية وصحبة وجماعة، وهو بذاته لا يعني شيئاً إلا إذا استخدم كصوت مقارب لصوت الرضيع آن البكاء، أما الأعداد ١، ٢، ٣، فهي تساوي على الترتيب الحروف أ، ب، ج، ويمكن من خلالهم صياغة كلمات : " أبج " التي تعني في القاموس العامي المصري الراهن (ادفع) وجاء منها مصطلح " أبجني تجدني " أي ادفع لي مالاً أكن في خدمتك، و كلمة " جاب " التي من معانيها في الفصحى (تجول)، وفي العامية المصرية " (أحضر)، وكلمة " بجا " والتي تعني في العامية المصرية الراهنة الموت، وإذا رسم الألف برسم الياء في نهاية الكلمة تحول معناها إلى " أصبح " وذلك باللهجة الصعيدية في جنوب مصر، وهذه هي الكلمات ذات الدلالة - على قدر معرفتنا البسيطة - التي يمكن أن تكونها الحروف الثلاثة، وجميعها يمكن أن تكون معنىً واحداً يصب في (الرحلة المفيدة هي التي لا غنى للإنسان عن المال فيها كي يحصل على ما يريد ويصبح شخصاً غير الذي كان قبل بدئها) وهذه هي معاناة الشاعر في زمن لا يملك فيه المال ويريد أن يصبح شخصاً غير ما هو عليه :

لم أصطد الحوت إذاً / ولم أعد بالزيت / لم أعط عابراً يداً / أو تائهاً نشيداً

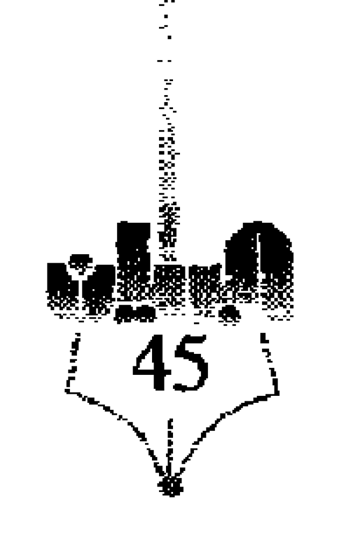
يبقى مجموع الحروف الثلاثة وهو " الواو " هذه التي لا تصح بنفسها، ولابد من سابق ولاحق لها، لا بد من عاطف ومعطوف عليه، لا بد من قبيلة وجارات، وأمير ودولة، وزعيم وشعب،فهي الجسر والمعبر الذي من خلاله يلتم الشتات، و هي الشاعر والفيلسوف والناصح والمستشار والمتنبئ، وبغير ذلك تكون :

سأبني على الرمل وحدي بيوتاً / وأسكنها... / وقد أترك للماء رأسي ورجليّ / وقد أتذكر وجهي / وأسماء من خنتهم

ولعل التساؤل الآن، هل الشاعر هو الذي خان أم أنه المخون ؟ لا يعطينا سليمان إجابة واضحة في ديوانه، فالإشكالية بين المجتمع والشاعر أكثر تعقيداً مما نظن، قديماً استطاع الشاعر أن يتوافق مع معطيات عصره كي يتمتع بالهبات والنعم ويعلو صوته، وكان الأمير بحاجة إلى وجود الشاعر في بلاطه كي يمدح ويهجو ويصف، والأمير الذي بلا شاعر أمير فقير بلا منجز ولا ذكر، لكن عصر الإمارة والأيديولوجيا والحزب الواحد انتهى، ولا حاجة لمنشد أو مداح، لا حاجة لوصاف أو هجاء، ولم يعد أمام الشاعر سوى أن يعود إلى حيث كان في البدء، ليمارس مهنته القديمة، ليس على نحو الشاعر الجاهلي، فالقبيلة تفتت ولا حاجة لها بالفخر أو الرثاء، ولكن على طريقة محمد سليمان :

أنا محمد الصغير / أستطيع أن أجالس الأطفال أحياناً / وأن أعد الشاي / أستطيع أن أساوم الصغار كي يذاكروا / وأن أعلم الكبار أن يراوغوا / كي يصبحوا / أمام دائن دخاناً /

وأستطيع أن أكلم الكلاب في الممر / عن مواهبي / لكنني لا



أوقظ الموتى / ولا أداوي من نفى عينيه واحتمى / بحائط العمى.

وهنا تكن المفارقة الثالثة، وهي لا تأتي من عنوان الديوان ولا عناوين القصائد ومجموع أرقامها ولكن من خلال القصائد ذاتها، فحين يصبح الشاعر عاطلاً عن أداء دور في مجتمعه، بحكم استبعاده من شتى الوظائف المناسبة لرؤيته وطريقة تفكيره وأدواته، فإنه لا يتخلى عن هذه الأداة ولا طريقة التفكير ولكن يختصرها في أداء دور خاص به، دور زائد عن حاجة مجتمع لن يتأثر كثيراً بتوقفه أو انتفائه، بالضبط مثلما لا يشعر بوجوده الآن في ظل الفرضيات الجديدة :

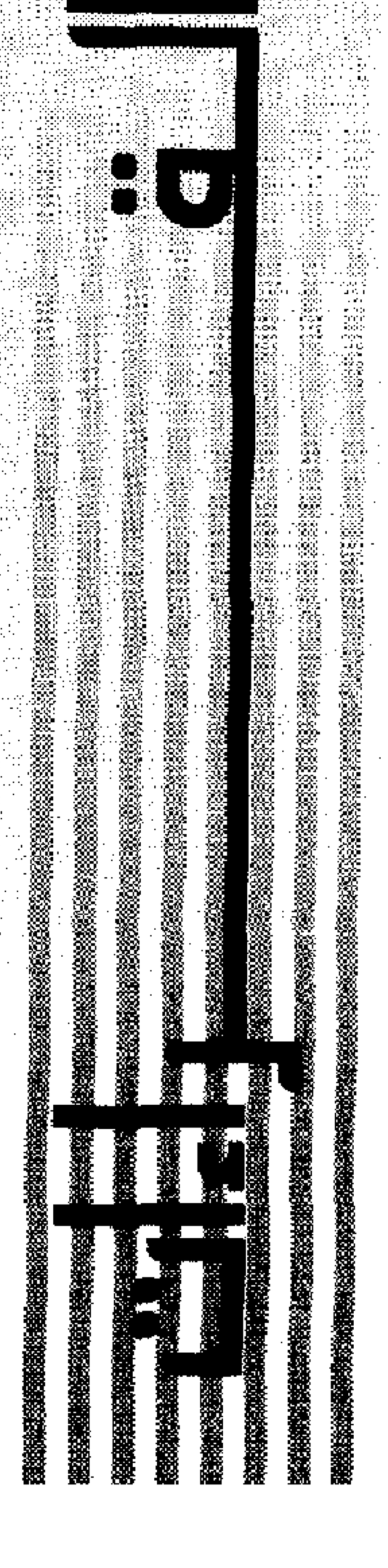
هنا سليمان الملك / بمعطف بال / وسلة محشوة بالرمل والغيوم / لم يزل يخطو / ملوحاً للنمل والطيور / والأسماك / هنا محمد الصغير / يمدح الهواء في المقهى / ويشتم الأبواب والحوائط التي تسد / أو يستجوب الأشباح أحياناً / هنا وحيد القرن / يصيح كي يجدد الهواء في الصباح / أو يواجه المرآة غالباً / كي يصير اثنين / هنا المليجي الذي رأى / مليج صندوقاً / معلقاً في عنق الفرعون / والذي / من الشمال في الضحى أتى / معبأ بالشك / أين أنا ؟ هل تستطيع أن تدلني عليّ ؟

لعلنا نلحظ الوحدة والإصرار على أداء نفس الدور، لكن لا أحد يرغب فيه، ومن ثم فليس هناك ما يمنع من مديح الهواء أو هجاء الأبواب والحوائط، هنا الرغبة في أن يصبح الشاعر اثنين كي يجد من يمارس دوره معه بديلاً عن إفراغ شحنته في الهواء الذي لم يعد يتجدد، هنا المليجي الذي لا يقدر عمره بخمسين أو ستين عاماً ولكن بعدة آلاف من السنوات، هنا الشاعر النبي أو النبي الملك يرتدي معطفاً بالياً يسأل كي آي التائهين أين أنا، وإذا قدر له من يجيبه عن سؤاله هذا فإنه لن يجد من يدله على نفسه، لأن نفسه هذه أصبحت بلا هوية أو دور أو أداء :

تغير الهواء / والأصدقاء بدلوا وجوههم / والنهر لم يعد مستودعاً للماء / من الذي ينتظر القصيدة ؟!

هنا يختصر الشاعر دوره إلى رثاء، ويحول الشعر إلى وسادة يهدهد عليها ذاته، وتصبح آلية الشعر - كل الشعر " نثر أو تفعيلة أو عامود " - سرد عن ذات مفقودة أو ضائعة تارة، وملتهبة وغير راضية أو مغتربة وثائرة تارة أخرى، ويصبح الشاعر هذا النبي الذي نام ففقد خاتمه وملكه وتاه بين البراري والحقول يسأل عن نفسه وذاته ودوره وقيمته واحتياج الناس له. يصبح عاطلاً مثل الهواء الذي لا يتجدد، ومثل وحيد القرن الذي بلا عمل، وليس أمامه سوى أن يجرجر ظله من مقهى إلى مقهى، ومن شارع إلى آخر، دون أن يشعر به أحد، ليبقى الوحيد الذي يشعر بذاته في عالم لا يأبه بأحد.

"جاتسبي العظيم"
دراسة في فضـاء الروايــة



بقلم: وصفية محبك
(سوريا)

" جاتسبي العظيم "
دراسة في فضاء الرواية

بقلم: وصفية محبك
(سوريا)

تمهيد:

تمتاز رواية "جاتسبي العظيم" (The Great Gatsby) (١٩٢٥) للروائي الأمريكي سكوت فيتزجيرالد (F. Scott Fitzgerald) (١٨٩٦ - ١٩٤٠) بسمات تغري بدراسة الفضاء الروائي فيها، ومن تلك السمات غنى الرواية بالفضاءات التي وُصِفَتْ كلها بعمق من ناحية اللون والحجم والموقع، وتمتاز أيضاً بالعلاقة المتينة بين الفضاءات والشخصيات، فقد ارتبطت بها أوثق ارتباط، إذ ألقت الضوء عليها، فحللت نفسيتها وكشفت أفكارها، كما تمتاز بدلالة الفضاءات دلالة واضحة على الخير والشر، وبالوحدة التي تجمع الفضاءات في فضاء رئيسي واحد.

فيتزجيرالد :

ولد فرنسيس سكوت فيتزجيرالد في سانت بول في مينيسوتا بالشمال الأمريكي، في الرابع والعشرين من أيلول عام ١٨٩٦، وفي ١٩١٣ انتقل إلى نيو جرسي في الشرق حيث درس في جامعة برنستون Princeton وتعرف على الناقد إدموند ويلسون والأسقف جون بيل. وعندما نشبت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٧ عمل في الجيش الأمريكي برتبة ملازم أول مدة سنتين، وظهر أثر انتقاله إلى الشرق الأمريكي في شخصيات روايته "جاتسبي العظيم"، إذ قدم معظمهم من غرب أمريكا ليعيشوا في شرقها.

نشر عام ١٩٢٠ روايته "هذا الجانب من الجنة" This Side of Paradise التي منحته الشهرة، وفي العام نفسه تزوج زيلدا ساير، فأنجبت له بنتاً وحيدة، وفي عام ١٩٢٢ طبع روايته الثانية "الجميل والملعون" The Beautiful and Damned، ثم تلتها عام ١٩٢٥ روايته الثالثة التي منحته الشهرة الأكبر "جاتسبي العظيم" The Great Gatsby، في حين لم تحقق روايته الرابعة نجاحاً كبيراً، وهي بعنوان " حنون هو الليل" "Tender is the Night" وقد صدرت عام ١٩٣٤ .

عانى كثيراً من إخفاق روايته، كما عانى من مرض زوجته، ففي العام نفسه ١٩٣٤ أصيبت زوجته بالجنون، واضطر إلى إدخالها إلى

المصح، ولكن ذلك كله لم يقعده عن كتابة روايته الأخيرة التي لم يتمكن من إكمالها، فقد عاجله الموت عام ١٩٤٠، وهي بعنوان "الملك الأخير" The Last Tycoon و نشرت بعد وفاته عام ١٩٤١، وفي المصح توفيت زوجته عام ١٩٤٧.

أحداث الرواية

في بداية الرواية يصل نيك كاروي إلى الطرف الغربي من شبه جزيرة في الولايات المتحدة حيث سيتابع دراسته، ويستأجر بيتاً بالقرب من قصر رجل سمع عنه ولم يره وهو جاتسبي، ويزور ابنة عمه ديزي وزوجها توم في الطرف الشرقي، ويلتقي في زيارته بصديقتها جوردان وهي لاعبة تنس معروفة، ويعرف منها أن جاتسبي رجل غني يقيم الحفلات الكبيرة التي يحضرها كثيرون على الرغم من أنهم لا يعرفون جاتسبي ولم يلقهم هو من قبل، ويدعو جاتسبي جاره نيك إلى حفلة كبيرة، وفيها يلتقي نيك بجاتسبي وبجوردان التي أعجب بها، وتتوثق العلاقة بين نيك وجاتسبي ويزور كل منهما الآخر مرات كثيرة، ويلتقي نيك بجوردان وتحدثه عن ماضي جاتسبي، فتروي له أنها كانت قد عملت منذ خمس سنوات مع ديزي الممرضة في الصليب الأحمر، وكان جاتسبي مجنداً في الجيش، وفي المشفى تعرف جاتسبي على ديزي ووقعا في الحب، لكنه اضطر إلى السفر، وعندما عاد وجدها قد تزوجت من الغني توم، ولما رأى قصرها الفخم الذي تعيش فيه مع توم، عرف السبب الحقيقي الذي جعلها تتركه، وهو فقره، قرر أن يصبح أكثر غنى منها، فعمل في التهريب وعالم الجريمة والكحول والمخدرات حتى حصل على ثروة هائلة مكنته من شراء قصر يفوق قصرها فخامة، واعتاد أن يقيم حفلات في قصره يدعو إليها كثيراً من الناس، لعل أحدهم يعلم أين ديزي أو يأتيه بخبر عنها، وفي تلك الحفلة التي حضرها نيك مع توم، تعرف جاتسبي على جوردان، وهي التي عرفته على نيك ابن عم ديزي، وعندئذ طلب جاتسبي من جوردان ونيك أن يساعداه على لقاء ديزي، ويلتقي جاتسبي بنيك وديزي في قصره، ويطوف جاتسبي بديزي في أرجاء قصره ويطلعها على غرفه ومحتوياتها، فتذهل أمام روعة القصر وتبكي إعجاباً بحبه لها، فكل شيء اشتراه من أجلها ليريها أنه غني يستحق حبها، وأنه سيسترجع حبها وسيحقق حلمه الذي ضحى بعمره من أجله، وكان زوجها توم يحب ميرتل زوجة ويلسون صاحب مرآب فقير في وادي الرماد، وقد اشترى شقة في نيويورك ليلتقي بها، ويعلم بمحاولة جاتسبي استعادة حبه لزوجته ديزي، فيدور شجار عنيف بينهما، ويطلب جاتسبي من ديزي أن تعترف بحبها له، لكنها تعلن أنها لا تحب أحداً سوى زوجها توم، ثم تخرج غاضبة ويلحق بها جاتسبي، ليأخذها في سيارته فتفضل أن تقود هي لتخفف من غضبها، لكنها تصدم ميرتل بالقرب

من مرآب زوجها ويلسون وتتسبب في موتها، وتعود ديزي إلى زوجها، ويعلم منها أن عشيقته ميرتل قد ماتت إثر صدمة بسيارة جاتسبي، وبينما كان جاتسبي في اليوم التالي في مسبحه يدخل عليه ويلسون حاملا مسدساً، فيقتله، ظناً منه أنه هو الذي تسبب في موت زوجته ميرتل، ثم يطلق النار على نفسه، ويخلو القصر من جاتسبي وحفلاته، ويرجع نيك إلى منزله، ليروي كل ما حدث، فهو راوي "جاتسبي العظيم".

وصف الفضاء

يقدم فيتزجيرالد في روايته وصفاً وافياً لكل الفضاءات التي تشكل بنية الرواية، ففي الفصول الثلاثة الأولى يصف الفضاءات الأساسية ثم يقدم الشخصيات التي ترتبط بكل فضاء، ويكاد يعتمد في الوصف على العناصر نفسها وهي اللون والحجم والموقع. والفضاءات الثلاث هي بيت نيك كاراوي Nick Carraway، وقصر جاتسبي، وقصر عائلة Buchanan حيث يعيش توم وزوجته ديزي . Tom and Daisy في البداية يظهر نيك الراوي وقد انتقل حديثاً من ريف الغرب إلى المدينة، وهو يواجه مشكلة العثور على شقة يقطن فيها، ويساعده رجل على استئجار كوخ في القسم المعروف بـ West Egg من جزيرة Sound Long Island، إلى جوار قصر جاتسبي، وسكن الراوي إلى جوار بطل الرواية يؤكد دور نيك الراوي، حيث يصف قصر جاتسبي منطلقاً من تحديد موقع بيته بالنسبة إليه، فيقول:

" يقع بيتي في أعلى القسم الغربي، وهو محصور بين قصرين ضخمين، أجرتهما في الفصل الواحد اثنا عشر ألف أو خمسة عشر ألف. القصر الذي على يميني هائل بأي معيار كان، وهو محاكاة دقيقة لفندق دي فيل Ville في نورماندي Normandy، مع برج في جهة واحدة، يقف متألقاً جديداً تحت صف نحيل من أشجار اللبلاب ، وفيه مسبح من رخام، وأكثر من أربعين هكتاراً من الحدائق المعشبة تحيط به، هو قصر جاتسبي" (فيتزجيرالد ص٥). Overlook

ثم يقدم الراوي نيك وصفاً لبيته مباشرة بعد وصفه قصر جاتسبي، فيقول:

" بيتي كالقذى، لكنه قذى صغير، وهو يشرف على مسطح مائي في حديقة الجيران، وثمة بعض العزاء في قربه من أصحاب الملايين، وكل هذا بثمانين دولاراً في الشهر" (فيتزجيرالد ص ٥).

إن منزل نيك صغير جداً إذا ما قورن بقصر جاتسبي، ولتأكيد صغره يوصف بأنه محصور بين قصرين ضخمين، ويشبه أيضاً بالقذى، ويركز الوصف على قصر جاتسبي، ويعدد مكوناته، من برج وبركة ومسبح وحدائق، ويذكر أجرته العالية، كما يذكر أجرة المنزل المتدنية، ليعطي انطباعاً من خلال أرقام محددة عن الفارق بين القصر والمنزل. ويوحي الوصف بأن الأحداث ستدور في قصر جاتسبي أكثر مما ستدور في منزل نيك، بل إن الكوخ لن يذكر بعد ذلك في

صفحات الرواية كلها، لأن قصر جاتسبي سيكون هو البطل، وفي الوصف تظهر الثنائيات لتؤكد التضاد بين المنزل والقصر، ومن هذه الثنائيات: وصف القصر بأنه ضخم كفندق دي فيل ووصف المنزل بأنه صغير ومحصور بين قصرين.

ويرى أوثوني آبوت أنه من الضروري الاعتماد على هذه الثنائية في فهم الرواية، وفي فهم شخصية كل من جاتسبي ونيك، وينقل عن فيتزجيرالد قوله: " الاختبار الأول يكمن في القدرة على الجمع بين فكرتين متعارضتين في العقل في الوقت نفسه، مع الاحتفاظ بالقدرة على التفكير" (آبوت ص ١) وتؤكد هذه المقولة سيرة فيتزجيرالد فقد أحب المال وكرهه، أحب حياة الغني والرفاهية لكنه كره نفاق الأغنياء وعنفهم، وهذه الثنائية تظهر في شخصية كل من جاتسبي ونيك اللذين يمثلان جانبين واضحين في شخصية فيتزجرالد (آبوت ص ١)، فجاتسبي حالم وعاطفي، ونيك واقعي وعملي، نيك يحب براءة جاتسبي وأحلامه، لكنه يرفض ماديته وفساده، ولجاتسبي نفسه جانبان، فهو في الحقيقة ابن مزارع فقير فاشل، وكان يدعى جيمس جاتز، ولكنه في الواقع غني وقد غير اسمه بشكل قانوني فأصبح جاي جاتسبي، وقد صنع لنفسه صورة مثالية، وهي صورة غني يعيش في القصور، وكان يكره حياة الفقر والعذاب والحرمان.

ويصف المقطع التالي قصر جاتسبي، وهو وصف يناسب الجو الرومانسي الذي صنعه اجتماع الحبيبين جاتسبي وديزي بعد خمس سنوات من الفراق:

"بدندنات ساحرة عبرت ديزي عن إعجابها بهذا الجانب أو ذاك من صورة القصر الفاخر مقابل السماء المنبسطة، أعجبتها الحدائق، رائحة زهور النرجس المثيرة، والرائحة الناعمة للزعرور البري، وعبق الخوخ المتفتح، وشذى الزهرة الذهبية الشاحبة، وكان من الغريب أن تصعد الدرجات الرخامية وألا ترى حركة ملابس أنيقة تخرج أو تدخل عبر الباب، وألا تسمع صوتاً خلا صوت طيور تغرد خلال الأشجار " (فيتزجرالد ص ٥٨) .

فالوصف ينبه الحواس الخمس، من صوت طيور تغرد، ورائحة زهور تعبق، وملمس خوخ متفتح، وما تراه العين من سماء وقصر وحديقة، والوصف حركي، يرصد حركة الضيوف والخدم الرشيقة على الأدراج، وما هو بالوصف الساكن الممل، لما فيه من تعارض بين السماء المنبسطة الواضحة والقصر الشامخ المرتفع، وبرودة الرخام الساكن في الأدراج الرخامية ودفء البشر وهم يتحركون.

لقد بدا قصر جاتسبي معرضاً عالمياً يوم التقى ديزي، فالقصر مضاء بشكل جيد، والأشياء رتبت في مواضعها كأحسن ما يكون الترتيب، وقد هيأ نيك للقاء جاتسبي بديزي، فقص العشب في الحديقة، واشترى الليمون والكؤوس والزهور.

ويصف نيك قصر الزوجين ديزي وتوم، وكان توم زميلاً لنيك في جامعة ييل Yale، وديزي زوجة توم هي ابنة عم نيك، وقد دهش لرؤية القصر أول مرة، فقال يصفه:

" كان بيتهما أكثر إتقاناً مما توقعت ،هو قصر جورجي أحمر وأبيض وبهيج مثل قصور المستعمرين، يطل على الخليج، وقد نما العشب على الشاطئ، ثم امتد متجهاً نحو الباب الأمامي مسافة ربع ميل، وغطى الممرات الآجرية ... حتى وصل أخيراً إلى المنزل ملتفاً باتجاه الكروم الرائعة كما لو أنه مندفع في سرعته من شاهق، وتصطف النوافذ الفرنسية الشكل في واجهة المنزل، وتتوهج عاكسة الشمس الذهبية، وهي مفتوحة على هواء دافئ عند الظهيرة، ويظهر توم بيوكانان واقفاً في الشرفة الأمامية في كامل زيه " (فيتزجيرالد ص ٦).

يتجه الوصف من الخارج نحو الداخل، فهو يقدم وصفاً للقصر يحدد فيه الطراز والألوان، فالقصر جورجي، وهو أحمر وأبيض، والعشب أخضر، والنوافذ تتوهج كأنها الذهب الأصفر، ثم يكشف عن شخصية المالك، فهو يقف في الشرفة بكامل زيّه في وقفة الواثق المطمئن.

ثم يدخل نيك إلى إحدى الغرف فيصفها بإيجاز فيقول: " هب نسيم عبر الغرفة، فتحركت الستائر إلى الداخل والخارج كأعلام شاحبة، تلتف إلى الأعلى نحو قرص مزخرف يزين السقف كأنه كعكة الزفاف، ثم تتموج الستائر بعد ذلك على بساط بلون الخمرة، وترمي عليه ظلاً كما ترمي الريح ظلاً فوق البحر" (فيتزجرالد ص ٧) لقد عُنِيَ الوصف بحركة الستائر مما أضفى على الغرفة الإحساس بالاتساع، ولاسيما حين شبه ظلالها على البساط الخمري بظلال الرياح على سطح البحر، فالغرفة إذن واسعة، ولون البساط الذي هو كلون الخمرة يوحي بالحب والحياة، ويؤكد ذلك تشبيهه القرص المزخرف في السقف بكعكة العرس.

ثم يصف الأشخاص في الغرفة فيقول: " وفي وسط الغرفة تنهض الأريكة، وعليها تجلس ديزي زوجة توم وصديقتها جوردان، بل هما تعومان عليها كأنها منطاد في السماء، وترتدي كل منهما ثوباً أبيض فضفاضاً يرفرف كأنهما قد حطتا بعد طيران قصير في أرجاء المنزل " (فيتزجرالد ص ٧) والوصف موجز، و يوحي بالغنى والترف والسعادة من خلال التحليق ورفرفة الثياب البيضاء، ويثير الخيال بتشبيهه الأريكة بمنطاد، وتصويره الفتاتين قد عادتا من رحلة تحليق قصيرة في فضاء المنزل.

وقد وظفت النوافذ للتعبير عن الحالات النفسية، فالنوافذ بالنسبة إلى ديزي مصدر حرية تمكنها من الطيران، وهي بالنسبة إلى توم مصدر للخوف، لأن أي شخص قد يدخل ويكشف نفاقه، لذا يريد إغلاق النوافذ كلها كي تبقى الحقيقة مكتومة وراء نوافذ مغلقة لا يطلع عليها أحد، يقول نيك

واصفاً النوافذ وحركة الريح:
" كان هناك صوت هدير عندما أغلق توم بيوكانان النوافذ الخلفية، وتلاشت الريح خارج الغرفة، وفرغت الستائر من الهواء وتهدلت منسدلة، حتى ثوب كل من ديزي وصديقتها جوردان لم يعد فضفاضاً، بل انسدل " (فيتزجرالد ص ٧) .

وكان النسيم عليلاً، ولكن بعد أن اتصلت ميرتل عشيقة توم بالهاتف من نيويورك، تحول النسيم إلى ريح قوية "هبت مانحة الليل القوي المتألق أجنحة تخفق في الأشجار وتاركة في الآفاق صوتاً مفعماً بالحياة كمنفاخ كبير دائم العمل في الأرض" (فيتزجرالد ص ١٥) وهكذا يساهم المناخ كثيراً في خلق فضاء الرواية ويؤكد غضب الطبيعة بسبب انحطاط البشر.

ثم تبرز شقة توم ميرتل في نيويورك، وهي غير مرتبة تكشف عن العلاقة غير الشرعية بين توم وميرتل، وفيها " غرفة جلوس صغيرة ,وغرفة طعام صغيرة , وغرفة نوم صغيرة وحمام "(فيتزجيرالد ص ٢٠) ولا تناسب قطع الأثاث الكبيرة فضاء الغرفة الصغير، ومن المفترض ألا يلتقي توم وميرتل في الشقة، لأن كلاً منهما يخدع الآخر، وقد جاء وصف الشقة على هذا النحو: " ازدحمت غرفة الجلوس حتى الأبواب بقطع الأثاث الكبيرة جداً، ولكي تتنقل داخلها لا بد أن تتعثر، وعلى الجدران لوحات تصور سيدات يتأرجحن في حدائق فيرساي وهكذا عنيت الرواية في الفصول الثلاثة الأولى بتصوير قصر جاتسبي وقصر توم وغرفته الداخلية كما عنيت بتصوير غرفة ميرتل وبيت نيك المتواضع، وكان التصوير يلتقط صورة عريضة للمشهد الخارجي ثم ينتقي مشهداً صغيراً في الداخل، وكان تصوير المكان مرتبطاً بالشخصيات ومعبراً عن واقعها النفسي والاجتماعي.

* * *

وبالإضافة إلى عناية الرواية بالقصور والغرف والأماكن المغلقة، عنيت أيضاً بالطبيعة والأماكن المفتوحة، ومن ذلك تصويرها وادي الرماد The Valley of Ashes. يحدد فيتزجرالد هذا الفضاء وموقعه الجغرافي، فهو يقع على الطريق من West Egg إلى نيويورك، وهو أرض مقفرة وقاحلة وكئيبة، يتصاعد منها الدخان، يقول في وصف الوادي:

" في منتصف الطريق بين ويست إيك West Egg ونيويورك، يقع وادي الرماد ... كأنه مزرعة عجيبة، ينمو فيها الرماد مثل القمح في الهضاب والحدائق الغرائبية، حيث يأخذ الرماد شكل البيوت والمدافئ، والدخان المتصاعد يتخذ شكل رجال رماديين، يتحركون بضبابية، ويتلاشون في الهواء المغبر، وتزحف السيارات الرمادية في طريق ضبابي مصدرة قعقعة مروعة ثم تتوقف، ويأتي الرجال الرماديون مندفعين بمجاريفهم الرصاصية ليثيروا غيمة لا تخترق من الرماد تحجب عن الأنظار ما يقومون به

من أعمال " (فيتزجيرالد ص ١٦) .
يمثل الوادي انحطاط الإنسان في العصر التقني، وفوضى المدن الصناعية الحديثة التي تنتج الخراب والفساد، تشاركها في ذلك السيارات رمز الصناعة التي تساهم في الدمار، ويستخدم اللون الرمادي بكثافة للدلالة على الاحتراق والموت، والفضاء ذو طابع كابوسي راعب، يتحول فيه الرجال إلى مجرد أشباح، أعمالهم غير واضحة، وهذه الصورة تذكر بقصيدة إليوت " الأرض اليباب" وبقصيدته " الرجال الجوف".

الفضاء الروائي والشخصيات

يساعد الفضاء الروائي على فهم الشخصيات، لأنها تتحرك في الفضاء الروائي وتعمل خلاله، وتتأثر به، وقد تؤثر فيه.

إن القصر العظيم الذي يسكنه جاتسبي هو مفتاح شخصيته، ويعطي فكرة كاملة عنه، فجاتسبي كما يراه نيك الراوي رائع، وكذلك قصره، ونيك المثقف يخشى ألا يفهمه جاتسبي أو يحسن التعامل معه تماماً مثلما يخشى قصره، وهو يصف جاتسبي بأنه رائع وكذلك يصف قصره بأنه رائع وضخم ببرجه وحديقته ومسبحه، لكن جاتسبي وهو في هذا القصر الضخم يبدو وحيداً ومعزولاً خصوصاً بعد انتهاء الحفلات التي يقيمها، يقول نيك: " ثمة فراغ مفاجئ يتدفق من النوافذ والأبواب العظيمة، ليهب المضيف عزلة كاملة ..." (فيتزجيرالد ص ٣٧) ومن خلال وصف نيك يبدو التوحد الكلي بين القصر وساكنه، مما يؤكد الارتباط القوي بين المكان والشخصية وهو ما يحقق مفهوم الفضاء.

وفي الفصل الثامن يتحول القصر الرائع إلى بيت بائس، لقد كان في البداية متلألئاً بالأضواء والضيوف والحفلات لكنه في النهاية خلا من الحفلات والخدم، وسكنه الظلام، حتى البيانو غطاه الغبار وما عاد يعزف أبداً، وغدا مثل قبر، بليت فيه حتى السجائر، يقول نيك:

" رفعنا الستائر الجانبية التي كانت كالخيمات، وتلمسنا بعد خطوات بجانب الحائط المظلم مفاتيح الكهرباء، ثم هويت على البيانو المغبر كالشبح، وثمة كمية لا تفسر من الغبار انتشرت في كل مكان، والغرف بدت متعفنة، لعلها لم تتم تهويتها منذ عدة أيام، ووجدت صندوق السجائر على منضدة غريبة وفي داخله سيجارتان جافتان باليتان " . (فيتزجيرالد ص ٩٤)

وعلى الرغم من تحول القصر إلى هذه الحالة البائسة في نهاية الرواية، فإن نيك ما يزال يؤمن بروعة جاتسبي العظيم، إذ يمحو كلمة بذيئة حفرت على درجات سلم القصر، في محاولة منه لإبقاء الصورة النبيلة والبريئة لجاتسبي.

ومما يؤكد الوحدة بين الشخصية والمكان وعملهما معاً على صنع الفضاء الروائي ظهور قصر جاتسبي في بداية الرواية بدلاً من

أن يظهر هو، كأن المنزل يمكن أن يحل محل مالكه، والقصر ومالكه في الواقع غامضان، حيث سيعرف نيك لاحقاً أن جاتسبي ليس جاتسبي، وأن قصره يخفي قصة طويلة وراء جدرانه، سيعرف نيك فيما بعد حقيقة جاتسبي وسيعرف سبب شراء هذا القصر، فجاتسبي هو في الحقيقة جاي جانز، وقد اتخذ لنفسه فيما بعد اسم جاتسبي، ولم يشتر القصر ليعيش فيه، بل ليقنع الآخرين بأنه غني، وليعرض ثروته أمام الجميع، ويشعر بالفخر والثقة، وكان جاتسبي قد رأى قصر محبوبته ديزي أول مرة، فسحره جمال القصر، وخلبت لبه الثروة، وقد عرف نيك هذا كله من جوردان صديقة ديزي، يقول نيك وهو يحكي قصة جاتسبي: " لم يسبق له أن زار منزلاً في مثل هذا الجمال، لكن ما منحه لمسة من التميز الشديد هو عيش ديزي في ذلك القصر " (فيتزجيرالد ص ٩٤) والذي حدث هو أن ديزي تخلت عن جاتسبي الفقير وتزوجت توم الغني، وهذا ما دفع بجاتسبي فيما بعد إلى شراء قصر يشبه قصرها في الغنى والعظمة، ولكنه في النهاية يرجع إلى ما كان عليه في البداية، حيث هو في قصره المعتم والمغبر وحيد وبائس.

وتظهر في قصر جاتسبي مكتبة قوطية عالية مزينة بالبلوط الإنجليزي المزخرف، جلبها جاتسبي من وراء البحار، تساعد على كشف ثلاث شخصيات هي جوردان وجاتسبي ورجل غامض له عينان تشبهان عيني البومة، يدعى " صاحب عيون البومة " بسبب نظارته ذات العينين الواسعتين، ولن يذكر اسمه في الرواية على الإطلاق، وهو الذي يؤكد أن جاتسبي لم يقرأ أي كتاب لأن الصفحات لم يفصل بعضها عن بعضها الآخر، كما يؤكد أيضاً أن جاتسبي حالم وبريء، وبذلك تظهر خزانة الكتب ذات دور في كشف الشخصية والتعريف بها.

ومن دلالة المكان على الشخصية مشهد كئيب قرب وادي الرماد يصفه الراوي نيك فيقول: " يحد وادي الرماد من جهة نهر كريه صغير، وعندما يرفع الجسر المتحرك ليسمح بمرور المراكب يطل المسافرون على القطارات المنتظرة في المشهد الكئيب نصف ساعة، هناك دائماً فترة توقف لمدة دقيقة على الأقل، وبسبب هذا التوقف قابلتُ أول مرة ميرتل عشيقة توم بيوكانان " (فيتزجيرالد، ١٦ - ١٧)

وتبدو الشخصيات جزءاً من الفضاء الذي تحيا فيه، من ذلك تصوير ويلسون زوج ميرتل كأنه جزء من المرآب الذي يعمل فيه، حتى الكلمات التي تستخدم في وصفه تبدو كالكلمات التي تستخدم في وصف المرآب، مما يؤكد العلاقة الداخلية بين الشخصية والفضاء، فقد وصف ويلسون بأنه "رجل بلا روح " و" "مصاب بفقر الدم"، ومرآبه مجرد " ظل مرآب "، و"داخله فارغ" (فيتزجيرالد ص ١٧) .

وللألوان علاقة كبيرة بحالة الشخصية، فالرمادي يناسب أولئك

الذين يعيشون في وادي الرماد، والأبيض يلائم أولئك الذين يحملون السواد في قلوبهم، والثوب الأبيض الذي ترتديه ديزي ما هو إلا قناع يخفي حقيقتها ويخدع الناظر إليها، كذلك ارتبطت شخصية ديزي باللون الأصفر والأبيض للدلالة على جمالها وثروتها، يقول شنايدر

Schneider في "رمزية الألوان في جاتسبي العظيم ":

" لا يوجد الأبيض صافياً أبداً إلا في خيال جاتسبي المفرط: فالأبيض ملطخ دائماً باللون الأصفر دلالة على المال، وديزي زهرة بيضاء ولكن داخلها ذهبي دلالة على غناها، فهي تلبس في جمالها العذري الأبيض ولديها سيارة بيضاء، ولكن نيك يدرك أنها بنت الملك البنت الذهبية التي تعيش عالياً في قصر أبيض وصوتها قوي مثل المال، وهي تحمل قلماً ذهبياً؛ وعندما تزور جاتسبي يتألق صفان من الأزرار الصفراء على ثوبها " (آبوت ص ١٠٢).

ويبرز اللون القرمزي للدلالة على الحب والخيانة، فالغرفة التي جلس فيها توم والآنسة جوردان بيكر للقراءة كانت قرمزية اللون، وتدخل عليهما ديزي غاضبة من زوجها توم الذي تكلم منذ لحظات مع عشيقته، كما يدخل نيك المفتون بجوردان.

إن الألوان والأصوات والمشاهد كلها تساعد على بناء فضاء روائي، كما تساعد على تصوير الشخصيات التي تتفاعل مع الفضاء وتشارك في بنائه.

ويعد الجسم الإنساني وما عليه من ثياب الفضاء الأول الذي يتعرف إليه الشخص، إذ تدل نوعية الثياب وأزياؤها وألوانها على الشخصية في أبعادها النفسية والاجتماعية، وما الملابس إلا تعبير حسي عن أفكار مجردة.

وقد ظهر الاهتمام بالثياب في الرواية واضحاً، فقد ارتدت كل من ديزي وجوردان ثوباً أبيض يخفي حقيقة كل منهما، فديزي تخلت عن جاتسبي بسبب فقره، وجوردان اللامبالية تقود السيارة بطيش، وتغش كي تفوز في اللعب بكرة التنس، ومظهر كل منهما أبيض وجميل لكن داخلهما قبيح وأسود، لباس كل منهما أبيض، لكن روحهما سوداء، وديزي دافئة ولطيفة وناعمة وأنثوية تماماً، صوتها سمفونية لا تنسى بعد أن تسمعها، وعيناها متألقتان، وجوردان فتاة رشيقة عصرية بعيون رمادية تقود سيارة في وقت كانت فيه السيارة اختراعاً جديداً.

إن الملابس تضيء الشخصية وتكشف بعداً من أبعادها، فويلسون يستعير بدلة لحفل زفافه مما يدل على فقره، وجاتسبي الغني يرتدي بدلة وردية مضحكة، مما يدل أنه قد اغتني حديثاً، ويعرض جاتسبي أمام ديزي خزانتين مملوءتين بأكوام من الثياب والقمصان، وهو فخور بما جمع من ثياب أحضر معظمها من إنكلترة، فتكب ديزي برأسها فوق القمصان وتبدأ بالبكاء إعجاباً بجاتسبي الذي أحبها وكرس نفسه

من أجلها ومن أجل حلمه، فمن أجلها اشترى القصر ليؤكد أنه غني مثلها، ويملك قصراً مثل قصرها.

وتلعب العيون دوراً هاماً في كشف الشخصية، وقد ظهر هذا واضحاً في الرواية أيضاً، إن توم على سبيل المثال متغطرس عدواني يحب السيطرة، وتكشف عيونه عن شخصيته، فهو رجل كبير ضخم شرس، فقد "سيطرت عينان مشرقتان على وجهه، ومنحته مظهر الميل إلى العدوانية" (فيتزجيرالد ص ٦) أما ملابسه فتدل على قوته على الرغم من نعومتها، حيث يقول نيك: "حتى الأناقة المخنثة في ارتدائه الملابس لا يمكنها أن تخفي القوة الهائلة لذلك الجسم... ويمكنك أن ترى حزمة هائلة من العضلات عندما يحرك كتفه تحت معطفه الرقيق، جسد قاس ذو قدرة عالية وفعالية هائلة" (فيتزجيرالد ص ٧) وعلى العكس من توم يتميز جاتسبي بابتسامة جميلة تكشف عن شخصية حالم وديع بريء، يمكن للقارئ أن يرى في جاتسبي جانبه المثالي وفي توم يرى جانبه الشرير، قد يرى الروح في جاتسبي والجسد في توم.

وثمة لوحة إعلانات قديمة تطل على وادي الرماد تعرض نظارات كبيرة لطبيب العيون إكلبيرج Eckleburg، يقول نيك في وصف اللوحة: " فوق الأرض الرمادية وتشنجات الغبار الكئيب التي تنجرف بلا نهاية، تلحظ عيون الدكتور ت. ج. إكليبرج، هي عيون زرقاء كبيرة تبلغ ارتفاع شبكيتها ياردة واحدة، لا تطل العينان من وجه ما، لكن من زوج النظارات الصفراء الهائلة التي تمر فوق أنف غير موجود، من الواضح أنها وضعت هناك بسبب طموح طبيب عيون طائش لزيادة شهرته في بلدة كوينز، ولكنه استسلم بعد ذلك للعمى الأبدي، أو ربما نسيها وابتعد، لكن عينيه بهتتا قليلاً عبر الأيام الباهتة تحت الشمس والمطر، وهما تحضنان الأرض الغارقة المهيبة " (فيتزجيرالد ص ١٦).

هذه العيون تخلو من التعبير، فهي تنظر بلا مبالاة إلى المشهد الإنساني، ولا ترف، كأنها تستمتع فقط بالنظر إلى المسرحية المأساوية التي يقدمها البؤساء الذين يقطنون في وادي الرماد، دون أن تبدي رغبة في الحراك، ويرى معظم النقاد أنها عيون الإله الغاضب الذي يشاهد تخبط البشر بعد أن تركوا الإله الحقيقي ونسوا عبادته فعاثوا في الأرض فساداً، وبذلك تحمل الرواية بعداً دينياً كأن إله هذا العالم ما هو إلا إعلان لا حول له، وقد وضعت هذه العيون في عالم الموت والإبادة والعنف، فعندما يتخلى الناس عن الإله الحقيقي يعانون كثيراً من الشقاء، وفي العصر المادي تصبح المادة الإله ويصبح المال هو المعبود الأساسي.

ومن الاهتمام بالعيون في الرواية ظهور صاحب عيني البومة، وهو ونيك يستطيعان رؤية حقيقة جاتسبي الغامضة لأنهما يملكان بصيرة حقيقية.

خاتمة

إن رواية جاتسبي العظيم تقدم نموذجاً متميزاً للرواية المعنية بالفضاء الروائي، وشخصية جاتسبي نفسها التي بنيت عليها الرواية تقوم في الأساس على التأثر بالمكان، وقاده هذا التأثر إلى تغيير اسمه وشخصيته وحياته، فبعد أن رأى قصر حبيبته ديزي قرر أن يكون مثلها في الغنى وامتلاك قصر كبير، وتنطلق الرواية بعد ذلك لتعطي تفصيلات عن القصور والغرف والملابس مصورة الألوان والأشكال والحجوم لتعبر من خلال ذلك كله عن دلالات قيمية ونفسية في المجتمع والشخصيات، وما يميز الرواية بعد ذلك أمران، الأول التعدد والغنى في الأمكنة، والوحدة والتلاحم بين عناصر الرواية من شخصيات وحوادث لتصنع فضاء روائياً يمور بالحركة والحياة.

المصادر والمراجع

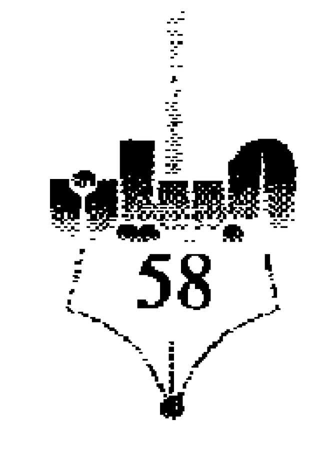
Abbott, Anthony. S. F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby. New York: Barron's Educational Series, Inc., 1984.

Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1993.

Harvey, W. J. "Theme and Texture in The Great Gatsby". Twentieth Century Interpretations of the Great Gatsby: A Collection of Critical Essays. Ed. Ernest H. Lockridge. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1968.

Hoffman, Frederick J. The Great Gatsby: a Study. Ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1961.

Lockridge, Ernest H. Introduction. Twentieth Century Interpretations of the Great Gatsby: A Collection of Critical Essays. Ed. Ernest H. Lockridge. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1968.



عالم الكويت
الشيخ محمد بن سليمان آل الجراح

بقلم : صفية طه الزايد
(الكويت)

عالم الكويت
الشيخ محمد بن سليمان آل الجراح

بقلم : صفية طه الزايد*
(الكويت)

إن الحديث عن شيخنا الجليل، العلامة، العامل محمد بن سليمان الجراح - رحمه الله - يذكرنا بأخبار السلف، ويقرب لنا صورة من أحوالهم ومثلاً من أيامهم التي اندرست في زماننا، فلم تعد تذكر إلا في المصنفات أو في المذكرات، وقد كان رحمه الله محباً للعلم، باذلاً في سبيل تحصيله وتوصيله صحته ووقته، فأمضى عمره بين إمامة وخطابة ودروس فقه وتعليم فرائض وإفتاء واستفتاء وتحقيق وتحرير للمسائل، وأمر بمعروف ونهي عن منكر، ووعظ وإرشاد، وعبادة وتهجد.

وكان غزير العلم، شديد التواصل، مبغضاً للشهرة، صابراً على البلاء، شاكراً على النعماء، كريم الأخلاق، آخذاً بالسنة في عوائده وأحواله كافة، لا يحب أن يكتب عنه شيئاً، بل يبغض ذلك، ولم يسمح لأحد أن يتعرض بالحديث عنه أو يمدحه، وإذا كتب شيئاً من نحو رسالة أو فتوى، قال في آخرها : أملاه محمد الجراح، أو كتبه فقير عفو ربه محمد الجراح، أو جمعه، ونحو ذلك، ويعرض عن كل عبارة أو كلمة فيها مدح أو تزكية للنفس، ولهذا عاش عمره المديد بعيداً عن البهرجة والأضواء، وكان اتصاله الدائم مع خاصته أو ممن يشهدون الصلوات الخمس والجمعة معه ونحوهم ممن عاصروه طرفاً من حياته، ومع حرصه على نبذ الشهرة، تقاطر عليه طلبة العلم، والمستفتين.

وفضله على أهل الكويت وعلى طلبة العلم وعلى كثير من الناس كبير جداً، فقد أفنى عمره في خدمة شرع الله، ونفع الناس بالإفتاء وفك مسائل المواريث الخاصة بهم، وتعليم العلم، والقراءة على المرضى، وعقد الزواج لا يبغي بذلك إلا وجه الله - ولا نزكي على الله أحداً.

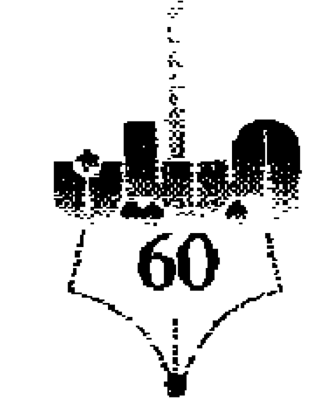
من هو الشيخ محمد بن الجراح ؟

و شيخنا العلامة، العامل، الفقيه، الفرضي (١)، محمد بن سليمان بن عبدالله آل جراح، الحنبلي السلفي٢ هاجر جده عبدالله مع أسرته في سنة محل من بلدة " حرمة "٣

١ نسبة إلى علم الفرائض (أو علم المواريث) وقد برع الشيخ محمد الجراح به ، وعرف عنه ذلك في الكويت وخارجها، مع رسوخه في الفقه وبخاصة الفقه الحنبلي فيعرفه معرفة الخبير، والتوحيد والنحو والصرف والأدب والأيام.

٢ قال العلامة ابن بدران : المراد بمذهب السلف، ما كان عليه الصحابة الكرام وأعيان التابعين، وأتباعهم، وأئمة الدين، ممن شهد له بالإمامة،١ هـ. "المدخل" ص. ٤٢٢

٣ حرمة : بفتح المهملة وسكون الراء وفتح الميم بعدها هاء، من قرى سدير بمنطقة الرياض، أنظر حمد الجاسر من المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية، القسم الأول، ص. ٤٢٢



في نجد إلى الكويت ثم إلى الزبير[٤] في السنة التي هاجر فيها أهل حرمة إلى الزبير بسبب الجدب والجفاف الذي هلكت منه مواشيهم و زروعهم بعد أن شح المطر حوالي ١٢٨٢هـ - ١٨٦٥ م، وكان من بين أفراد أسرته أيضاً عمه محمد، وأبوه سليمان، وعمته لطيفة، وجدته هيا، وقد توفي جده عبدالله بعد وصولهم إلى الزبير بستة أشهر بحمى البصرة.

وجدته هيا بنت حمد السليمان(٥) من أهل " المجمعة "(٦) وكان لها أخ في الكويت، هو خال شيخنا واسمه محمد بن حمد السليمان، وكان رجلاً صالحاً له بيت مجاور لمسجد العداسنة الكبير، (٧) كان هو المؤذن فيه، وله في بيته مدرسة يعلم فيها القرآن والكتابة والحساب، وكان يقرأ على المرضى برقية مباركة شرعية (٨).

أما والده سليمان الجراح، فقد عمل بالتجارة، وفتح دكاناً في السوق، وأما عمه محمد، فعمل في تجارة البحر وملك محملاً (٩) وقام بنقل البضائع عليه.

ولشيخنا إخوة أكبرهم داود (١٠) (١٣٧٦هـ - ١٩٥٦ م) رحمه

٤ الزبير : بلدة تقع على خور الزبير جنوب غرب البصرة، سميت بهذا الاسم نسبه إلى الصحابي الجليل الزبير بن العوام رضي الله عنه وقبره فيها، ويتفق قيامها مع أواسط القرن العاشر الهجري، وقد ازدهرت عبر العصور الإسلامية، وفي العهد العثماني هاجر إليها خلق كثير من الجزيرة العربية خاصة من نجد والإحساء، وذلك في فترات الجفاف والمجاعة، وقد ذكر ابن بشر في " عنوان المجد في تاريخ نجد " أن " سدير " شهدت فترات جفاف وقحط في الأعوام ١١٢٦هـ و ١١٨١ هـ و ١٢٥١هـ و ١٢٥٣هـ و ١٢٨٩ هـ فجلا عنها أهلها و هاجروا إلى الكويت و الزبير. انظر : إمارة الزبير بين هجرتين بين سنتي ٩٧٩ - ١٤٠٠ هـ لعبد الرزاق الصانع وعبدالعزيز العلي، الجزء الأول ص٦٠ - ٦١ ن قال شيخنا ابن الجراح : وشهدت حرمة نزاعات ومشاحنات مما اضطر آل جراح للهجرة.

٥ آل سليمان من آل جبر من العرينات من سبيع، أنظر حمد الجاسر " جهرة أنساب الأسر المتحضرة في نجد " القسم الأول ص٤٠٨، وقد تحدث شيخنا ابن الجراح عن آل جبير وقرابتهم لجدته أكثر من مرة بحسب مقتضى الحديث، وجاء أيضاً أن السليمان من بني خالد.

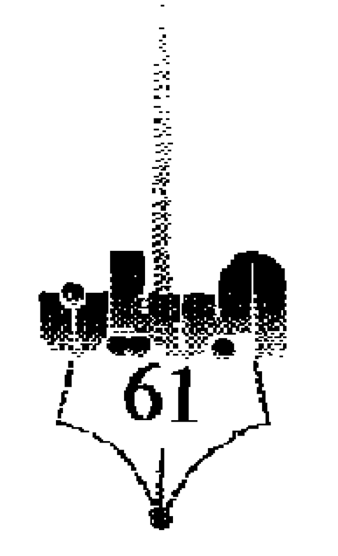
٦ المجمعة : بفتح الميم وإسكان الجيم وفتح الميم الثانية والعين المهملة بعدها هاء، محافظة من محافظات منطقة الرياض (حسب التنظيم الجديد) وهي قاعدة سدير، أنظر حمر الجاسر " المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية) القسم الثاني، ص.١٠١٩

٧ العداسنة : نسبة لأسرة العدساني، ويقع في حي الوسط عند سوق المناخ قرب مسجد السوق وقد هدم، ويعد من أقدم المساجد في الكويت.

٨ وقد جعل الله تعالى بركة في رقية شيخنا محمد أيضاً مثل خاله وظهر نفعها على كثير من الناس.

٩ المحمل بكسر الميم وسيكون المهملة وفتح الميم الثانية وسكون اللام كما تلفظ بلسان أهل الكويت، مسمى يطلق على السفن الكبيرة التي تحمل البضائع والناس، وعادة ما يطلق على السفن المعروفة في المنطقة باسم البغلة والشوعي والبوم، وهي أكبر أنواع السفن آنذاك، أنظر أنواع السفن في " معجم المصطلحات البحرية في الكويت " لـ أحمد البشر الرومي ص١٥ - ١٧ ط. مركز البحوث والدراسات الكويتية ١٩٩٦، وأنظر الموسوعة الكويتية المختصرة لـ أحمد السعيدان (١٤٥٥/٣) ط٢. ٩٢، - ١٩٩٣.

١٠ شاعر أديب، درس مع أخيه شيخنا محمد النحو والفقه وأغلب شعره مفقود غير أن بعضه محفوظ في صدور من عاصر طرفاً من حياته، ومنهم أخوة الشيخ الأديب إبراهيم الجراح، وكان شيخنا يتمثل ببعض أبيات من شعر ه أيضا يمتاز شعره برقة اللفظ وعذوبة المعنى، توفي وله من العمر خمسون عاماً، وكانت وفاته بالضبط في ١٤ صفر ١٢٧٦هـ، أفاد بذلك ابنه جراح داود الجراح، وله ترجمة في ادباء الكويت في قرنين (٢٨٧/١) لـ : خالد سعود الزيد.



الله، وإبراهيم (١١) وصالح١٢ وهو أصغرهم، وله ثلاث أخوات.

ولد شيخنا محمد الجراح في عام (١٣٢٢هـ - ١٩٠٤م) في الكويت وذلك بعد هجرة جده عبدالله آل جراح من حرمة بنحو أربعين سنة تقريباً، وآل جراح هم من آل فضل، بطن من بطون بني لام، وبنو لام من طيء، وطيء من قحطان بن هود النبي عليه السلام كما في المنتخب في ذكر قبائل العرب١٣، ولهم في السعودية بنو أعمام هم بنو أخوال أيضاً.

قد فصل أحمد الجراح ١٤ في نسب الأسرة في رسالته التي أرسلها إلى شيخنا والتي مفادها أن جراحاً هو من ولد فضل بن محمود بن ربيعه، وأبوه هو شبيب بن مسعود بن سعيد بن حرب بن الربيع، ويرجعون إلى ثعلبه البطن المعروف من طيء، وأنها قبيلة قحطانية ترجع إلى العرب العاربة.

بدأ شيخنا تعلمه في مدرسة الملا أحمد الحرمي الفارسي، ثم انتقل إلى مدرسة الملا محمد المهيني حيث تعلم فيها القرآن سرداً وتلاوة وحفظاً، ثم التحق بمدرسة السيد هاشم الحسينان، فتعلم أصول الحساب، وبخاصة قسمة المواريث (علم الفرائض)، وقد حبب إليه طلب العلم طيلة حياته، فحفظ المنظومات المختلفة في العقيدة والمواريث والفقه.

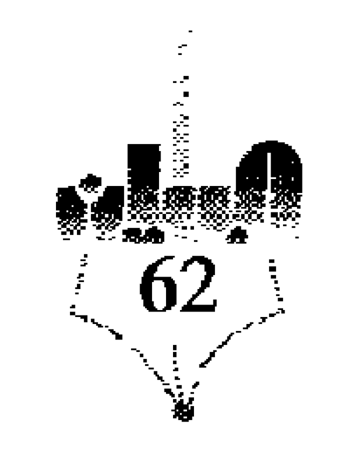
كان منذ شبابه المبكر يأكل من عمل يده، إذ فتح والده له ولإخوته دكاناً لبيع وشراء المواد الغذائية، تولى الإمامة في مسجد العثمان بحي القبلة، ثم في مسجد عباس الهارون، كما خطب نيابة عن الشيخ أحمد الخميس في مسجد البدر، ثم في مسجد الساير القبلي، وتولى الإمامة في مسجد السهول بضاحية عبدالله السالم، كما تولى الخطابة في مسجد المطير بنفس المنطقة وكان مسجد السهول منارة من منارات العلم في الكويت، إذ يدرس فيه المربي الفاضل الفقه والفرائض واللغة العربية، كما يؤدي واجب الإفتاء ويعقد مجلساً للقرآن، ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ولم يتوقف

١١ هو العالم الأديب الشيخ إبراهيم الجراح،، قال شيخنا، قرأ معي على المشايخ الذين قرأت عليهم غير أنه لم يقرأ عند الشيخ أحمد عطية الأثري في النحو قرأ على الملا أحمد الحرمي، والملا محمد الحرمي في النحو من الأجرومية وشروحها مروراً بكتب النحو والألفية، له شعر عذب، فصح، وله علم راسخ في التاريخ والتفسير والسيرة والشعر والأيام، يقرأ كثيراً و قرأ تاريخ الطبري بأكمله، والكامل في التاريخ لابن الأثير أيضاً وغيرهما، متواضع، زاهد، ملازم للمسجد، لا يكاد يخرج منه وكان شيخنا يستشيره كثيراً ويعرض عليه بعض المسائل ويعيد بملاحظاته وتقريراته.

١٢ له معرفة بتاريخ الكويت وأحوال أهلها. عمل في شركة نفط الكويت في مدينة الأحمدي جنوب البلاد وأقام فيها ليكون قريباً من عمله، ولما تقاعد ظل مقيماً فيها ويتردد منها على إخوانه كل حين.

١٣ المنتخب في ذكر قبائل العرب، تأليف عبدالرحمن بن حمد بن زيد، وصححه إبراهيم الأصيل، مصر، ١٣٨٢/١٩٦٢،ص، ١٦١

١٤ هو أحمد بن عبدالعزيز بن إبراهيم الجراح، وإبراهيم الجراح هذا هو شقيق عبدالله الجراح الذي هاجر إلى الكويت، وهو من فرع الجراح الذين بقوا في نجد وقد توفي عام ١٤١٣هـ - ١٩٩٢ م.



عن التدريس حتى آواخر أيامه ولم يبخل بعلمه على أحد، إنما ينشره كالضياء على من حوله، وعلى السائلين متواضعاً لطالب العلم، صابراً على السائل مهما أطال.

وبرغم غزارة علمه وازدياده على مر السنين، إلا أنه لم يحرص على تأليف كتب كاملة إلا أن الأوراق المكتوبة بخط يده في مسجد السهول لا تزال شاهداً على حرصه على نشر العلم لما فيها من مسائل فقهية و وعظية كثيرة.

طلبه للعلم ومشايخه

كانت الكويت على الرغم من مشقة العيش وقلة الرزق بلد علم وعلماء، فقد مر بها جمع كبير من العلماء من الجزيرة و من خارج الجزيرة، إما باستدعاء من بعض الوجهاء، أو لزيارة هذا البلد المضياف المحب للعلماء، أو لطلب الرزق، حيث شهدت الكويت فترات ازدهار بالمقارنة بما يحيط بها من بلدان.

لقد عاش شيخنا محمد بن سليمان الجراح في هذا الوسط بين طلب رزق وطلب علم، فقد كانت ولادته في زمن الحاكم السابع الشيخ مبارك آل صباح، الذي حكم الكويت في الفترة ما بين (١٨٩٦ - ١٩١٥م)، وكانت هذه الفترة من أكثر فترات الكويت ازدهاراً من النواحي السياسية والتجارية والسكانية والعلمية، حيث زاد المال وكثر السكان وقويت البلاد واتسعت.

ابتدأ شيخنا بتعلم القرآن الكريم في مدرسة ملاً أحمد الحرمي[١٥] الفارسي، ووصل في قراءته وتعلمه عنده إلى قوله تعالى : (ولربك فاصبر) من سورة المدثر، ثم أكمل القرآن الكريم في مدرسة ملاً محمد المهيني (١٦) وتعلم الكتابة والحساب وقسمة المواريث في مدرسة السيد هاشم الحسينان(١٧)، وكان السيد هاشم الحسينان فرضياً يقسم لقضاة العداسنة(١٨) ما كان صعباً من قسمة المواريث.

وقد حبب إليه طلب العلم من أول شبابه[١٩]، فحفظ " الرحبة " في المواريث، و "منظومة الآداب"،

١٥ الشيخ أحمد الحرمي، قال شيخنا العلامة محمد الجراح، والشيخ الأديب إبراهيم الجراح، بأن الملا أحمد الحرمي كان يسكن منطقة القبلة، وتنطق في لهجة أهل الكويت " جبله " بالقرب من مسجد الساير، وكان عنده مدرسة لتعليم الأولاد، وكان عالماً بالعربية والفقه الشافعي، وتولى الإمامة في مسجد الخليفة ومسجد الساير خلفاً لأبيه محمد الحرمي، وكلمة " ملاً " تطلق على المعلم وتطلق أيضاً على مشايخ الدين أحياناً في ذلك الوقت وحتى عهد قريب، وأكثر ما تطلق على من له مدرسة لتعليم الصبيان آنذاك.

١٦ الملاً محمد المهيني، يقول الشيخ الأديب إبراهيم الجراح بأنه كان عنده مدرسة في بيته في منطقة القبلة قريبة من مسجد البدر.

١٧ السيد هاشم الحنيان، يقول الشيخ إبراهيم وشيخنا محمد الجراح بأن له مدرسة في منطقة الوسط قرب مسجد العداسنة، وكان يعلم الكتابة والقرآن، وكان خطه حسناً وزاد شيخنا محمد : وكان معه من يعلم الحساب ومسك الدفتر في مدرسته للأعمال الحسابية في التجارة آنذاك وكان فرضياً.

١٨ أنظر سلسلة قضاة العداسنة في " صفحات من تاريخ الكويت " للشيخ يوسف بن عيسى، ص٣٦، ط ١٩٨٧.

١٩ في بعض أوراق الشيخ محمد الجراح يذكر فيها أنه أول ما طلب العلم كان له من العمر ١٠ سنوات أي حوالي عام ١٣٣٢هـ - ١٩١٣ م، وقرأ القرآن بعد سن التمييز.

و" الدرة المضيئة " للسفاريني، ومتن " دليل الطالب " في الفقه للشيخ مرعي الحنبلي، وكان يذهب بعد صلاة الفجر إلى ساحل البحر متخلياً عن الناس ليكرر دروسه، وقد حفظ " الدرة المضيئة " في العقيدة وتبلغ ٢٢٠ بيتاً في ثلاثة أيام على الرغم من مرضه وملازمته البيت.

شيوخه في الفقه

أخذ مبادئ الفقه من علامة الكويت في وقته الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان[٢٠] وكان يحضر مجلسه الذي كان مدرسة لطلب العلم صباحاً ومساء، وكان الشيخ عبدالله يقرأ في مجلسه بعد طلوع الشمس تفسير ابن كثير، وفتح الباري، وبعد صلاة المغرب يقرأ كتباً متنوعة إلى صلاة العشاء، وبعد العشاء يأتيه الطلبة يتلقون العلم منه في مسجد البدر، وكان الشيخ الأديب إبراهيم الجراح شقيق شيخنا ممن يحضر مجلسه، وبعد وفاة الشيخ عبدالله الخلف رحمه الله، لازم الشيخ عبدالوهاب بن عبدالله الفارس [٢١]، فقرأ عليه أولا " دليل الطالب " حتى أكمله، ثم قرأ عليه " الروض المربع بشرح زاد المستقنع " حتى أكمله، ثم " شرح المنتهى " للشيخ منصور البهوتي، ثم قرأ على الشيخ عبدالوهاب بن عبدالرحمن الفارس[٢٢] " الروض المربع " و " كشف المخدرات بشرح أخصر المختصرات ".

شيوخه في العربية

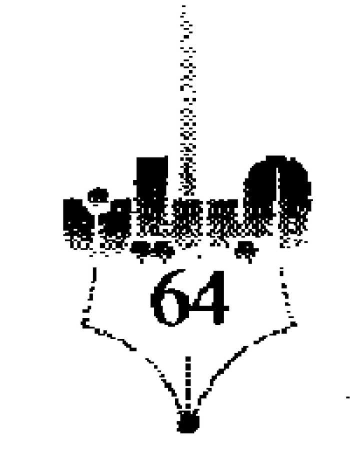
منهم الشيخ أحمد عطية الأثري[٢٣]، قرأ عليه " قطر الندى "، و " شذور الذهب " و " شرح ابن عقيل " على ألفية ابن مالك،إذ قرأ

٢٠ هو الشيخ عبدالله بن خلف الدحيان، قال عنه مؤلف كتاب " علامة الكويت الشيخ عبدالله الخلف الدحيان " الشيخ محمد بن ناصر العجمي.. هو العلامة الأوحد، والفهامة الأمجد، العالم العامل الشيخ عبدالله بن خلف دحيان الحربي الحنبلي السلفي الأثري، وهو كتاب جليل وفي منه مؤلفه كثيراً من حق الشيخ عبدالله الخلف، كان رحمه الله قاضياً للكويت وعلماً من أعلامها انتشرت أخباره وعرفت مآثره وآثاره، له مراسلات علمية وخلف مخطوطات غنية، وكان شيخنا محمد الجراح لا يفتأ يذكره ويتحدث عن سجاياه وعلمه وأخلاقه ويترحم عليه ويدعو له، توفي سنة ١٣٤٩هـ - ١٩٣٠ م رحمه الله تعالى.

٢١ الشيخ عبدالوهاب بن عبدالله آل فارس، فقيه وعالم في الفقه الحنبلي والعربية والتجويد، من يثبت علم وصلاح، كان جده الشيخ محمد بن عبدالله آل فارس من شيوخ العلم الذين تتلمذ عليهم الشيخ عبدالله الخلف شيخ شيخنا، وتقلد القضاء فترة من الفترات ولد عام ١٣٢٨هـ - ١٩١٠ م، وكانت وفاته عام ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥ م.

٢٢ الشيخ عبدالوهاب بن عبدالرحمن الفارس، عالم بالفقه الحنبلي والعربية والتجويد والفرائض، وله خط حسن درس في المعهد الديني، كما درس في المدرسة المباركية من قبل، وهو ابن عم الشيخ عبدالوهاب بن عبدالله الفارس الذي مر ذكره، توفي عام ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢ م بحادث سيارة رحمه الله، وكان شيخنا يتدارس معه الفقه والمسائل وتصحيح النسخ والمراجعات.

٢٣ الشيخ أحمد عطية الأثري الفقيه النحوي، قرأ عليه شيخنا في النحو والعقيدة، قال عنه شيخنا : كان فصيحاً بليغاً سليم الصدر لا يحمل ضغينه، تولى القضاء معاوناً للشيخ عبدالعزيز حمادة، وكان مالكياً، توفي سنة ١٣٨١هـ - ١٩٦١ م.



شيخنا محمد بن الجراح على الشيخ الأثري حتى باب إن في الألفية٢٤، ثم أتمها على يد الشيخ أحمد الحرمي، كما قرأ على الشيخ أحمد عطية الأثري " شرح الدرة المضيئة " للشيخ محمد بن مانع - رحمه الله -، وكان يشاركه القراءة أخوه الأديب الشاعر داود الجراح رحمه الله.

وقرأ على الشيخ عبدالعزيز حماده ٢٥" شرح الأجرومية " وقرأ على الشيخ محمد بن أحمد الحرمي٢٦ شروح الأجرومية و " شرح الأزهرية " و " شرح القطر " وشذور الذهب " و " شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك " وشرح الشيخ خالد الأزهري المسمى " موصل الطلاب إلى قواعد الإعراب " لابن هشام، وكان يشاركه في هذه القراءة أخوه الأديب إبراهيم الجراح وكان الدرس عند الشيخ محمد الحرمي في مدرسته كل يوم بعد طلوع الشمس، وقرأ على الشيخ عبدالرحمن الفارسي ٢٧" متممة الأجرومية " في بيته القريب من المدرسة المباركية بعد رجوعه من سفره الطويل، وكان يشاركه في هذه القراءة الشيخ عبدالله النوري ٢٨، وعبداللطيف سعيد العدساني، وعبدالله عبداللطيف العثمان أخو الملا عثمان، يقرأون على الشيخ عبدالرحمن الفارس فن العروض والقوافي بعد المغرب في بيته إلى صلاة العشاء.

وقرأ على الشيخ عبدالعزيز بن صالح العلجي٢٩ نظماً في الصرف له، وشرح الدرة المضيئة للشيخ محمد بن مانع، أيام تردده على الكويت في مسجد القطامي في منطقة الشرق قرب منزل الوجيه شملان بن علي، وكان إذا قدم ينزل عليه ضيفاً وصار بينهم مصاهرة، وقرأ على عبدالله الكوهجي٣٠ نظماً له في الصرف أيام تردده على الكويت للوعظ.

٢٤ وقد قرأ تلاميذ الشيخ أحمد الجراح عليه إلى باب إن في الألفية.

٢٥ الشيخ عبدالعزيز حمادة فقيه على المذهب المالكي، تولى التعليم في المدرسة المباركية، وتقلد القضاء مع الشيخ أحمد الأثري، توفي سنة ١٣٨٢هـ، له مجموعة خطب مطبوعة.

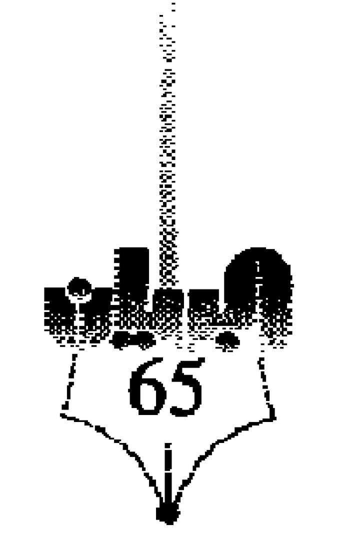
٢٦ الشيخ محمد بن أحمد الحرمي، عالم جليل أصله من لنجه، له مدرسة في بيته تعلم فيها، قرأ عليه شيخنا أهم كتب النحو والعربية، تولي الإقامة في مسجد الساير بعد وفاة أبيه، أفاد بذلك شيخنا رحمه الله.

٢٧ الشيخ عبدالرحمن بن محمد الفارس ي، طلب العلم في مكة المكرمة ورجع إلى الكويت، وشرع في تعلم النحو والفقه، وصار خطيباً في مسجد الخليفة، وغادر الكويت في سفر طويل، وعاد إليها بعد نصف قرن وتوفي عام ١٣٦٠هـ - ١٩٤٠ م.

٢٨ الشيخ عبدالله النوري، من تلاميذ الشيخ عبدالله الخلف رحمهما الله، وكان له مدرسة لتعليم الصبيان في منطقة القبلة، ثم توظف في المحكمة، ثم عمل مراقبا في الأوقاف، ثم تصدر للإفتاء، وله مؤلفات وشعر حسن، توفي عام ١٤٠١هـ - ١٩٨٠ م.

٢٩ الشيخ عبدالعزيز بن صالح العلجي، من أهل الإحساء، كان يزور الكويت وينزل ضيفاً على الوجيه شملان بن علي، قال عنه الأديب الشيخ إبراهيم الجراح : هو مالكي، بارع في النحو والصرف، وله منظومة في الصرف، قال عنه شيخنا العلامة محمد الجراح، وكان بارعاً في علم الحديث والوعظ وكان ورعاً وعابداً.

٣٠ الشيخ عبدالله الكوهجي، قال عنه شيخنا العلامة محمد الجراح : قرأت عليه في الصرف، وقال عنه الأديب الشيخ إبراهيم الجراح، كان حديثه جميلاً ويحدث من " التبصرة " ويحج نيابة أحياناً وكانت زيارته إلى الكويت في موسم الحج وكان إذا جاء ينزل ضيفاً على عبدالله العوضي في حي " شرق ".



وكان صاحبه الشيخ الحافظ عبدالرحمن الدوسري[٣١] ذا ذكاء مفرط، وقلم سيال، وخط حسن، فقرأ معه " الكوكب المنير " في أصول الفقه، و " الروض الفائض شرح ألفية الفرائض "، على نسخة مخطوطة[٣٢] من كتب شيخه الشيخ عبدالله الخلف، و " نونية ابن القيم "[٣٣] وكان الدرس بينهما في اليوم مرتين، في الصباح في بيت الدوسري في المرقاب، وفي المساء بعد صلاة العصر في مسجد عباس الهارون وهو المعروف بمسجد سعيد في حي القبلة.

ولم يتوقف شيخنا عن طلب العلم، واستمر في سعيه الدؤوب بين مجالس العلماء في أحياء الكويت، وربما اضطره الأمر إلى التنقل بين أحياء كثيرة في يوم واحد في إثر دروس العلم ومدارسة العلماء، وإذا حصل له فراغ انكب على مذاكرة العلم وحفظ المتون ومراجعة المسائل والدروس، فأدى ذلك إلى رسوخ قدمه في العلم، وظهر ذلك في تدريسه وتعليمه طلابه وتلاميذه آداب طلب العلم إذا جلسوا إليه لينهلوا من علمه وأدبه.

وظهر أثر كثرة مشايخه وطلبه للعمل في ولعه وشغفه بقراءة الكتب فقد كان محباً لقراءة الكتب، فما أن ينتهي من قراءة كتاب علم إلا ويشرع في قراءة كتاب آخر[٣٤]، وكان يحب أن يقرأ الكتاب من أوله إلى آخره، وإذا عرض له كتاب يستحق القراءة أيضاً ركنه جانباً حتى ينتهي من الكتاب الذي بين يديه، ولا يترك قراءة الكتب إلا في شهر رمضان المبارك، إذ ينكب فيه على قراءة المصحف ويحدث الناس من كتاب " مجالس رمضان " لشيخه عبدالله الخلف بعد عصر كل يوم من أيام الشهر الكريم، وكان حديثه مؤثراً وربما خنقته العبرة وهو يقرأ، فيتحامل على نفسه حتى لا ينتبه له

٣١ الشيخ عبدالرحمن الدوسري، عاش في الكويت فترة طويلة، وغادر إلى نجد، عالم حافظ، تدارس مع شيخنا العلامة محمد الجراح، وقرأ على شيخنا محمد في النحو، وقال الشيخ إبراهيم الجراح كان يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ويقوم بعد خطبة الجمعة بذكر الناس، ولم يصر إماماً، وعمل بالتجارة وكان يراسل والده في بريده، وكان سكنه في حي المرقاب وأقاربه في الكويت إلى الآن، وتوفي في نجد.

٣٢ وهي مخطوطة " الكوكب المنير ".

٣٣ وكان شيخنا يتمثل بأبيات النونية ويستشهد بها في المواضع المناسبة.

٣٤ يقول الدكتور وليد المنيس بالنسبة لهذا الأمر، يحضرني إحدى المرات حين عرضت عليه كتاب " شرح العقيدة الواسطية " لزيد بن عبدالعزيز الفياض ففرح به، وسألني من أين حصلت عليه ؟" وكأنه يبحث عنه فاستعاره وقرأه بأكمله . (يقع في ٥٢٩ صفحة) وصحح الأخطاء المطبعية فيه، وأصلح بعض التمزق في غلافه. ثم أعطاه أخاه الشيخ إبراهيم فقرأه أيضاً وأرجعه إلى بعد ذلك، وكذا أيضاً عندما عرضت عليه القواعد النورانية لشيخ الإسلام ابن تيمية وقال " كنت قديماً أوصيت من يأتي به إلى فلم يحصل إلا الآن "، فقرأه وصحح الأخطاء المطبعية فيه وأعاده إلي ويتابع الدكتور وليد المنيس قائلاً أنه سمع أن شيخنا قد قرأه " المغنى " لابن قدامه وشرح " الإقناع " للبهوتي وغير ذلك مما لا يسع المجال لذكره، وهذا غيض من فيض حبه للاستزادة والقراءة.

من يستمع إليه، دفعاً للرياء عن نفسه، يعرف ذلك طلبته الملازمين له، خاصة إذا تحدث عن النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته وذكر أحوالهم والأهوال التي مرت عليهم وجدهم في العبادة والعمل.

تلاميذه

أما تلاميذه الذين قرأوا عليه فمنهم من قرأ عليه قديماً، ومنهم من قرأ عليه في السنوات العشر الأخيرة من عمره، و أبرز تلاميذه من القدماء الشيخ عبدالرحمن الدوسري، وقد قرأ على شيخنا في النحو، محمد العجيري وابنه صالح والشيخ علي الجسار وعلي الخنيني، والشيخ أحمد غنام الرشيد، ومساعد الخرافي ود. يعقوب الغنيم ابن أخته، والنائب السابق محمد المرشد وأحمد الحصين، وممن لازمه في العشر السنوات الأخيرة أو نحوها أنور شعيب ود. بدر الماص، وعبدالله السنان، وجراح داود الجراح ابن أخيه، ومحمد العجمي، وجاسم الفهيد، وفيصل يوسف العلي، وعبدالله الشايجي، وخالد الخليفي، وجاسم الفيلكاوي، وياسر المزروعي، ومحمد الفارس،ووسام العثمان، وعدنان النهام، وصالح النهام، وصلاح الجار الله، وفرج المرجي ورائد الرومي، ومحمد الذايدي، وعلي المسباح، وخالد العتيبي، وعادل الكندري، وعبدالسلام الفيلكاوي، وحاكم المطيري، ووليد عبدالله المنيس، وجمع كبير من أهل الجهراء، وأهل الفحيحيل وما حولها[٣٥].

زهده وورعه

على الرغم من أنه ميسور الحال؛ بل يعد من الأغنياء إلا أن المتأمل لغالب أحواله ومعاشه يجد أن الشيخ يميل إلى الزهد مع حب خمول الذكر وبغض للشهرة وينسحب هذا على الملبس والمأكل أيضاً، كان الشيخ زاهداً في ملبسه ومأكله ومعظم حاجياته، وكان لا يحب التبذير والتباهي والبذخ.

أما أكله فيقال أنه يأكل وجبتين غالباً في اليوم، وكان يحب أكل التمر وشرب الماء معه، وكثيراً ما يتحدث عن منافع التمر والرطب، وكان لقلة أكله نحيفاً، وربما لا يزيد وزنه عن ٤٥ كيلو جرام وهو أقرب إلى الطول منه إلى القصر على الرغم من تقدمه في السن، وكثيراً ما يتكلم عن أخلاق السلف في التقلل من الأطعمة والأشربة والزينة وحب خمول الذكر وبغض الشهرة وتصدر المجالس، و على الرغم من قدرته على التصنيف والتأليف إلا أنه يكرر قوله بأن السلف ما تركوا شيئاً إلا وبحثوا فيه، ويذكر ما قاله ابن القيم في تفسير قوله تعالى : (ألهاكم التكاثر)، فمن التكاثر

٣٥ هذا ما جادت به ذاكرة الدكتور وليد المنيس من الأسماء، وعليه يرجوا المعذرة ممن فات ذكر اسمه من غير قصد.

والإكثار من التصنيف لغير حاجة أو التعرض لمسائل لا يصور وقوعها مما يستهلك الجهد والوقت، والشيخ يرحمه الله أعزب لم يتزوج، وليس له خادم أو معاون، بل كان يعيش مع أخيه الشيخ إبراهيم في بيتهما مع أختهما قبل وفاتها، ويتولى شؤون نفسه بنفسه.

وخلة الزهد فيه ما هي إلا واحدة من كثير من الخصال الحميدة التي اتصف بها المربي الفاضل الشيخ محمد الجراح والتي تدل على أنه يملك بين جوانحه إرادة صلبة، ونفساً قوية، وأصالة تضرب في أعماق وجدانه.

والزهد في معناه الحميد الذي يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن الصالحين، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالورع.

والزهد في اللغة ضد الرغبة، يقال : زهد في الشيء، أو زهد عنه : أي تركه وأعرض عنه، وقد شاع استعمال كلمة " الزهد " للدلالة على مذهب في الحياة، يبتغي مرضاة الله بالتقوى والإعراض عن عرض الدنيا ومتاعها الزائل، يقول صاحب معجم تاج العروس : " لا يقال الزهد إلا في الدين " يقصد هنا الزهد بمعناه الاصطلاحي، أما المعنى اللغوي المجرد، فيجوز أن يطلق بمعنى عدم الرغبة في الشيء مطلقاً، قال تعالى : (وكانوا فيه من الزاهدين)، وجاء في الأثر " إنما يزهد الرجل في علم ما لم يعلم، قلة الانتفاع بما قد علم ".

والزهد بمعناه الاصطلاحي المرتبط بالدين نوعان : زهد في المحسوسات من متاع الدنيا، وزهد في المعنويات من عرضها، كالزهد في المنصب، أو السمعة والمنزلة في الناس.

وقد جمع شيخنا بين الزهدين، وهو أمر لا يصبر عليه إلا القلة القليلة من أولى العزم من المؤمنين، والزهد مع مرور الزمن والصبر عليه يصبح سنة وعادة وطبيعة في النفس والخلق، بحيث يرتاح إليه القلب والبدن، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " الزهد في الدنيا يريح القلب والبدن، وإن الرغبة في الدنيا تطيل الهم والحزن " وقال صلوات الله وسلامه عليه " صلاح أول هذه الأمة بالزهد واليقين، ويهلك آخرها بالبخل والأمل "، وعن عمار بن ياسر رضي الله عنه وأرضاه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : " ما عبد الله بشيء أفضل من الزهد في الدنيا ".

ولما يتميز به من صلاح ونقاء وتقوى وورع، فقد كانت له بعض اللفتات الكريمات التي يعجز العلم الحديث عن كشف حجبها أو تفسيرها، ومن ذلك مداواته بعض المرضى بالرقي والعزائم المستمدة من القرآن الكريم، والتي تصاغ غالباً في شكل أوراد وأدعية، وكان يقرأ على الماء سواء أكان ماءً عادياً أم ماء زمزم، يبعث به إليه بعض المرضى بمرض عضوي أو نفسي أو حسد، فكان فعله عجيباً وتأثيره مباركاً، والشفاء به عاجلاً بإذن الله.

ومن مظاهر ورعه الأخرى ملازمته المسجد طوال يومه وليلته، بل معظم أيام حياته، وربما بات في

المسجد أياماً متتالية خاصة في السنوات الأخيرة من عمره لمرضه ولمشقة الخروج باستمرار لهذا لم يكن يخرج منه إلا لحاجة ضرورية، من نحو ذهابه إلى بيته، أو لشراء خبز أحياناً قليلة، أو لمراجعة طبيب، أو زيارة مريض، أو إجابة دعوة خاصة جداً أو شهود جنازة، وكان خروجه من المسجد في أوقات معروفة وضرورية جداً ولفترة قصيرة جداً، ولا يتكرر خروجه في اليوم أو اليومين أو الثلاثة، وكان خروجه بعد صلاة الفجر إلى بيته لتناول إفطاره أحياناً وكان يتكون من لقيمات ما لم يكن قد نوى الصيام فلا يخرج، وإذا انتهت حاجته عاد سريعاً إلى المسجد، أما في رمضان فإنه لا يخرج من المسجد إلا ما ندر، بل لا يكاد يميز المراقب له بين رمضان وغيره لكثرة ملازمته المسجد لولا خصوصية هذا الشهر الفضيل حيث أن الشيخ يقطع دروس الفقه وينكب على قراءة القرآن الكريم وعلى العبادة.

مؤلفاته

لم يصنف الشيخ محمد الجراح مؤلفاً على أبواب الفقه أو الفرائض مختصراً أو مطولاً، بل إن جل مؤلفاته عبارة عن رسائل وفتاوى، أو تعليقات، وتحريرات، وتصحيحات، على كتب الفقه بعد مقابلتها على النسخ المصححة والمخطوطات أثناء مدارسته للعمل، وكان كثيراً ما يقول : بأن الأوائل لم يتركوا باباً إلا طرقوه ولا علماً إلا وصنفوا فيه، وكأنه يشير إلى أن التأليف قد لا يكون ذا جدوى أحياناً، لأنه قد يكون تكراراً لمسائل حررت ووجهت وحققت، وهذا تواضع منه بلا شك وحب لخمول الذكر وزهد في الشهرة.

ولهذا كان اهتمامه مدارسة العلم، وتعليمه لطلابه، وإفتاء الناس والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بما يسمح الحال به، وهذا في الواقع حال أكثر علماء الحنابلة، إذ لا تقارن مؤلفاتهم من حيث عددها، أو من حيث تحرير مسائلها ونحو ذلك بغيرها من كتب الفقه الأخرى. ٣٦

أما المؤلف الذي صنفه ولا يزال مخطوطاً فهو منسك للحج وما يتصل به من أحكام وأدعية، قد أعاد الشيخ كتابته عدة مرات على ما يبدو، وذلك كلما ظهرت له مسائل وتوجيهات يحتاجها المنسك.

وقد عزم الشيخ في فترة من الفترات على النظر في مخطوطة المنسك بعد إلحاح من تلاميذه، وشرح في قراءة أبواب الحج وفصوله ومسائله مرة أخرى فيما استجد ليعده للنشر، غير أنه توقف فيما بعد بسبب العدوان الآثم على الكويت٣٧، ولم يرجع ليواصل النظر فيه.

وقد عمل الشيخ ثلاثة مناسك كلها مخطوطة ولم ينشر منها شيئاً، الأول منها منسك مختصر، والثاني في الدعاء المأثور في الحج، والثالث : منسك مطول لكيفية أداء المناسك.

مواقف مؤثرة في حياته :

مرت على الشيخ ابتلاءات كثيرة غير أنه صابر محتسب ولم يسمعه أحد يوماً يشتكي أو يجزع، وقد صدمه أحد السواق بسيارته وأثر الحادث في ساقه فلم يذهب إلى الطبيب، وعالج رجله بعلاج عربي قديم يسمى(تمرية) وهي عبارة عن تمر يخلط بسمسم وملح ويوضع على مكان الألم بعد أن يعجن بالسمن ويسخن على النار وهو مجرب ومفيد، وصدمته سيارة أخرى، فقال لسائقها " خذني إلى المسجد " وجلس يعالج نفسه.

وأثناء الغزو العراقي الغاشم على البلاد صار معه احتباس بول وأجريت له عملية في الأيام الأولى من الغزو قبل أن تنتهك المستشفيات وتدمر أغلب معداتها، كما أجريت له عملية لإزالة ماء العين من عينيه بعد طرد الغزاة وكثيراً ما تؤلمه عيناه، فلا يبين ذلك لطلابه وجلسائه بل يتحمل.

وكان يدهن عينيه ويعالجها بالمراهم في الفترة الأخيرة من سنوات عمره بعد كل درس لشدة ما يلاقيها من القراءة، وقد أثرت العملية في عينيه فلم يعد قادراً على القراءة لأوقات طويلة.

وأثناء الغزو العراقي لم يخرج ولم يغادر مسجده واستمر في الإمامة، وأداء خطبة الجمعة حتى صرف الله الخطر والبلاء عن البلاد.

صور من أمره بالمعروف ونهيه عن المنكر :

يحرص الشيخ على الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بكل ما يمكن أن يوصل النفع والفائدة للمأمور وبشتى الوسائل والطرق المشروعة، عملاً بأوامر الدين بالحث على الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وفعل الخير، والشيخ يقوم بأداء هذا الواجب بكل ما أوتي من قدرة، وبما يسمح له الحال ويناسب سواء بالفعل أو بالقول أو بالكتابة

---

٣٦ وقد شهدت كتب الفقه الحنبلي في الآونه الأخيرة حركة قوية في مجال التحقيق والدراسة، خاصة في المملكة العربية السعودية وقطر، فمن ذلك "شرح الزركشي على مختصر الحزقي " تحقيق الشيخ عبدالله الجبرين (١٤١٠هـ - ١٩٨٩ م)، "والمقنع في شرح مختصر الحزقي لابن البنا، تحقيق " د. عبدالعزيز البعيمي (١٤١٤هـ - ١٩٩٣ م)، مكتبة الرشد الرياض، و "الانتصار في المسائل الكبار " للكلوداني، تحقيق د. سليمان العميد (١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م) مكتبة العبيكان - الرياض، و " المستوعب " للسامري، تحقيق مساعد الفالح (١٤١٣هـ - ١٩٩٢ م) مكتبة المعارف - الرياض، و " التسهيل " لبدر الدين البعلي، تحقيق د. عبدالله الطيار، ود. عبدالله المدالله ١٤١٤هـ - ١٩٩٣ م طبع دار العاصمة - الرياض، " الفتح الرباني لمفردات ابن حنبل الشيباني " للدمنهوري، تحقيق د. عبدالله الطيار و د. عبدالله الحجيلان (١٤١٤هـ - ١٩٩٣ م) دار العاصمة - الرياض، وكتاب " التمام لما صح في الروايتين والثلاث والأربع عن الإمام " لأبي يعلي الصغير، تحقيق د. عبدالله الطيار و د.عبدالله المدالله (١٤١٤هـ - ١٩٩٣ م)، وغيرهما كما كان لدولة قطر دوراً أساسياً في تحقيق أمهات كتب الفقه الحنبلي فمنها مثلاً مطالب أولى النهي بشرح غاية المنتهى " بشرح الرحيباني و " حاشية الشطي " وكذلك " دليل الطالب " للشيخ مرعي الكرمي بحاشية الشيخ عبدالعزيز بن مانع وغيرهما، وتشهد الكويت الآن حركة مماثلة.

٣٧ والذي يبدو أن شيخنا لم يحبذ نشره لأنه كلما ذكر به قال إن شاء الله أو فيما بعد أو أنه يحتاج إلى إعادة نظر.



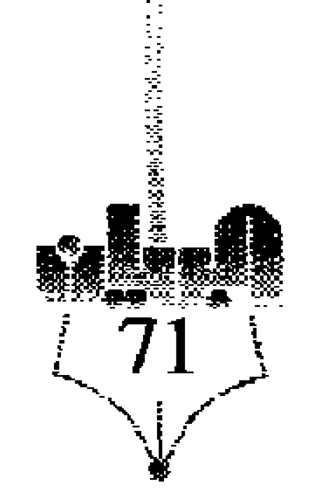
ونحـو ذلك، فـمن ذلك أنه يأمـر بالمعروف وينهى عن المنكر في خطبة الجمعة والعيدين ويذكر الناس، ومن ذلك كتابته للرسائل التي ذكرناها آنفاً، ومن ذلك ما يقوله من تذكير في زياراته لبعض المجالس إذا ما رأى منكراً من نحو صورة أو تمثال أو رأي واحداً يشرب الدخان، ومن ذلك ما يذكر به المصلين أو العامة في المسجد إذا رأى خللاً في صلاتهم أو مخالفة في تصرفاتهم وسلوكهم وملابسهم من نحو إسبال، أو إذا رأى لبساً غير معتاد على بعض الأطفال والصبية من نحو صور على الملابس، فيذكر الآباء والأطفال، ومن ذلك تأديبه لطلبته الذين يدرسون عنده إذا ما رأى منهم ما يخالف السلوك الشرعي، أو ما يشين فيبادر في تذكيرهم بأحسن الطرق وأقربها إلى نفس السامع، وربما شد على بعضهم بحسب ما تستدعيه الحالة والحاجة.

ومن ذلك أيضاً إنكاره على من يسيء في صلاته ممن لا يتم قيامها أو ركوعها أو سجودها، فيقوم ويجلس عنده وينتظره حتى يفرغ من صلاته ثم يبادر ببيان الأخطاء التي وقع فيها المصلي في صلاته ويأمره أن يعيد صلاته، أو يكمل نقصها ويجبرها بسجود سهو، بعد أن يبين له الأدلة الشرعية، وذلك حسب حال المصلي.

وفي هذا المقام نسوق مثالاً ذكره الدكتور وليد المنيس في كتابه (عالم الكويت وفقيهها وفرضيها الشيخ محمد سليمان الجراح.. سيرته ومراسلاته وآثاره العلمية).. ففي مرة نصح شخصاً فاتته صلاة الجماعة فقام يصلي باثنين فاتتهم الصلاة أيضاً، ولما شرع في القراءة عمد إلى رفع صوته بشكل غير معهود فشوش على المسبحين والذاكرين وعلى الذين قاموا لصلاة السنة، فأمر الشيخ الجراح الدكتور وليد المنيس بأن يدعو هذا الرجل عنده إذا فرغ من صلاته فلما فرغ وسبح الله، ذهب إليه الدكتور وليد، وقال له الشيخ يريد أن يكلمك، فقام الرجل وجلس عند الشيخ في آخر المسجد فقال له الشيخ عندي لك هدية هل تقبلها ؟ قال الرجل : أقبلها فقال له : إذا صليت فاحرص على أن تسمع المصلين خلفك ولا تشوش على الناس لأنك في فعلك هذا قد أشغلت الناس وربما أثمت، ثم قال له : هل تقبل هذه الهدية ؟ قال : نعم، أقبلها، وشكر الشيخ وقام.

وفاته:

في فجر الخميس ١٣ جمادى الأولى سنة ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م الساعة الرابعة فجراً توفي رحمه الله رحمة واسعة وما يجب ذكره أن الشيخ رحمه الله كان يتحدث عن الموت وقرب الأجل المحتوم باطمئنان نفس، وقوة يقين، وتسليم كامل، فكان يسأل عن كفاءة المغسلين في المقبرة، وعن مدى التزامهم بسنن وشروط الغسل، وكتب وصيته قبل فترة واعد حنوطه ٣٨ وكفنه وسلمه إلى جراح داود الجراح ابن أخيه، كما استعرض أسماء من يريدهم أن يصلوا عليه ,٣٩فلما قضى الله أمره كان قد استكمل سنن



الاستعداد للموت بتوفيق الله.

وقد رثاه كثير من الناس نثراً وشعراً كما استغلت الصحف بذكر أخباره، وكثرت المقالات التي تحدثت عن مآثره و أعماله وعلمه بأقلام محبيه من طلبته ونحوهم.

قال الشيخ محمد بن الجراح في ذيل ورده المختصر من كلام سيد البشر :" اللهم توفنا مسلمين، و ألحقنا بالصالحين، برحمتك يا أرحم الراحمين ".

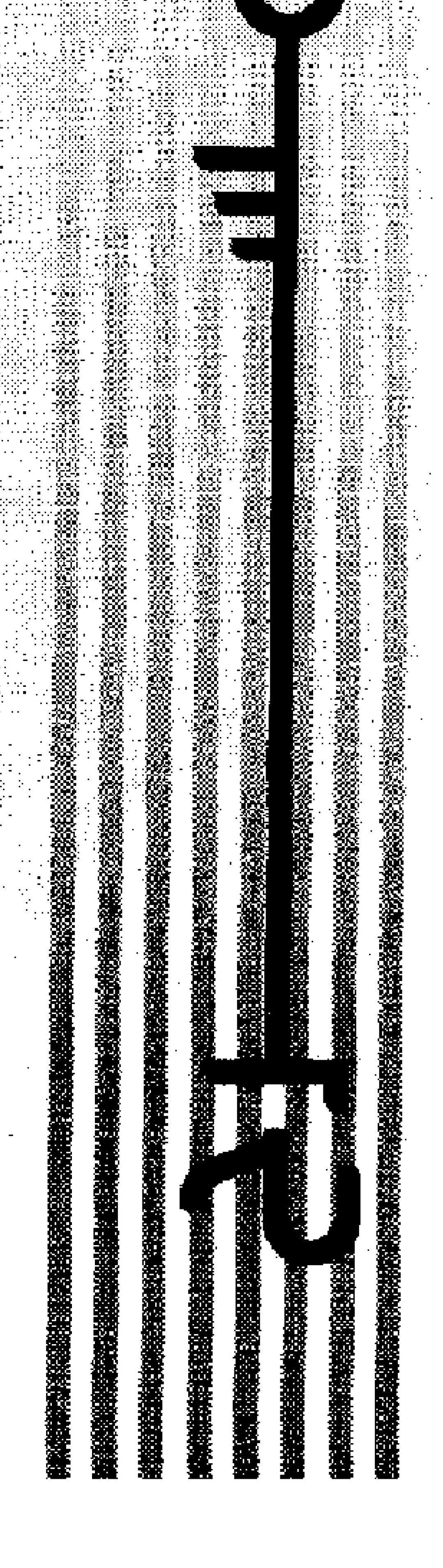
* باحثة من الكويت.

٣٨ الحنوط = ما يحتاجه الميت من طيب وكفن ونحو بما قبل أن يدفن.

٣٩ ذكر يرحمه الله كلاً من الشيخ إبراهيم شقيقة وصلاح الجار الله وعدنان النهام، وقد اعذر شقيقة الشيخ إبراهيم، واتخذ صلاح الجار الله وصلى عليه الأخ عدنان النهام، وكان الشيخ يثنى عليه.

المرجعية النظرية لسينوجرافيا العرض المسرحي

بقلم: د . أحمد صقر
(الكويت)



المرجعية النظرية لسينوجرافيا العرض المسرحي

بقلم: د . أحمد صقر
(الكويت)

لعب مصطلح السينوجرافيا دوراً أساسياً في عملية التلقي المسرحي بشكل خاص والإبداع الفني بشكل عام ، إذ وجدنا المشاهد في المسرح الإغريقي يعي جيداً أبعاد وحدود القصة المطروحة على خشبه المسرح والمستمدة من الأساطير. بطبيعة الحال ـ وكل ما ينقصه هو قدرة الخريجوس على تلقي هذه الكلمات المكتوبة والمقروءة والمسموعة لتصبح مرئية مجسدة على خشبه المسرح .

وإذا كان هذا المصطلح قد شاع في النصف الثاني من القرن العشرين وبالتحديد في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، فإن تطويعه واستخدامه قد تحقق منذ بدايات المسرح الإغريقي وإن لم يعرف المصطلح ويتداول بين المسرحيين

إن قراءتنا لمسرحية أوديب ملكاً ـ على سبيل المثال ـ وكيف استطاع المؤلف أن يزود النص المسرحي بإرشادات مسرحية تساهم وتساعد بدورها في تحقيق ما يعجز المشاهد ـ لاحقاً ـ عن إدراكه ، إن هو عجز عن مشاهدة العرض المسرحي ليؤكد دون شك استخدام السينوجرافيا دون إدراك المعنى ، غير أن مشاهدة هذه المسرحية على خشبة المسرح يؤكد بصورة قاطعة أن التقاء الكلمة المكتوبة و المرئية في إطار سينوغرافي أمر حتمي وقد تحقق منذ بواكير الإبداع المسرحي .

وتطور مصطلح السينوجرافيا قد دفع بطبيعة الحال إلى ضرورة أن يطور المؤلف المسرحي أدواته الإبداعية وهو ما جعلنا ـ طوال رحلة تطور المسرح ـ نتعرف على العديد من المدارس والاتجاهات والمذاهب التي أوضحت تطور شكل ومضمون كتابة النص المسرحي ومن ثم تطور سينوجرافيا العرض المسرحي لمثل هذه النصوص .

قدم المصطلح وتعريفاته

شاع استخدام مصطلح السينوجرافيا في الفترة الأخيرة في جميع المهرجانات من قبل الفنيين و المصممين وبدا الأمر كما لو أن هذا المصطلح جديد لم يعرفه المسرحيين القدامى ولم يستخدم إلا في العقدين الآخرين من القرن الماضي في عالمنا العربي .

إن مصطلح السينوجرافيا

قديم قدم المسرح الإغريقي ـ كما سبق وذكرنا ـ ففي الأصل يعود هذا المصطلح إلى الكلمة اليونانية Srene وتعني خشبة المسرح

Graphiros تمثيل وتحديد الشيء بخطوط وعلامات .

هكذا نستطيع القول أن علم السينوجرافيا قصد به كيفية تجسيد النص المسرحي ليصبح عرضاً مسرحياً من خلال الاعتماد على مهارات الخريجوس.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، هل اختلفت كلمة سينوجرافيا في المسرح الإغريقي عن معناها في المسرح المعاصر، ذلك أن المسرح المعاصر يتعامل مع هذا المصطلح كونه يحقق تشكيلاً كاملاً لفضاء العرض المسرحي والصورة المشهدية أعني بذلك أن مصمم السينوجرافيا عليه أن يلم جيداً بمعرفة فنون الرسم والعمارة وكافة التقنيات المستخدمة في العملية المسرحية من إضاءة وهندسة الصوت ، أضف إلى ذلك قدرة هذا السينوجرافي على فهم النص المسرحي ليتمكن من تحويله إلى عرض مسرحي حي .

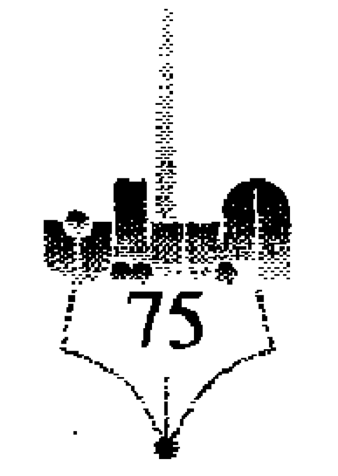
إن دور السينوجراف لا يقل أهمية عن دور المؤلف المسرحي ولا المخرج المسرحي كونه يضطلع بمسؤولية تتعلق بالفضاء المسرحي ودوره في تشييد العرض المسرحي وتحديد وتصميم مكان العرض ـ أي في منطقة التمثيل ـ وإلى أي مدى يمكنه مع ما سبق من تحقيق الأثر المطلوب على جمهور المشاهدين .

تعددت التعريفات التي قدمت من قبل الدارسين والمتخصصين غير أنها جميعاً لم تختلف كثيراً في كون السينوجرافيا" هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات. وهي نشاط إبداعي فني يفترض معرفة بالرسم والعمارة (الصور والألوان والأشكال والأحجام) وبالتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصوت) إضافة إلى القدرة على تحليل العمل لتجسيده"(١)

وهكذا يركز هذا التعريف على العملية المسرحية الإبداعية بدءاً بالنص والقدرة على تحليله بهدف تحقيقه وتجسيده طبقاً لرؤية قامت على التحليل وترتب عليها تشكيل الفراغ المسرحي بكل ما تراه العين أو تسمعه الأذن لتحقيق العمل المسرحي

الذي يرضي جمهور المستقبل مهما اختلفت طرق تحقيق هذا العمل سواء باعتناق الإيهام هدفاً وشرطاً أساسياً به يتحقق العمل أو بكسر هذا الإيهام ومن ثم عدم اندماج المشاهد فيما يراه وهو ما يلغي تصديق المشاهد لكل ما يجري على خشبة المسرح إلى حد الاعتقاد بأن ما يشاهده حقيقة قابلة الحدوث والوقوع .

لم يختلف تعريف كمال عيد عن التعريف السابق إذ يؤكد أن " تعبير السينوجرافيا في المسرح يعني الخط البياني للمنظر المسرحي



حرفياً Scenography أما تعبيراً فهو فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما هو على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية علي إبراز العرض المسرحي جميلاً كاملاً ، متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير "(٢) .

يأتي التعريف السابق متطابق مع التعريف الأول دون أن يشير التعريف الثاني إلى أهمية النص وتحليلاته التي تترجم من خلال السينوجراف ومصمم الديكور ، ذلك أن ما صوره المؤلف المسرحي وافترضه مكاناً تجري فيه الأحداث لا يمكن أن يتم تجاهله وتحويره على الأقل في كل الأعمال المسرحية ، إلا ما يفترضه السينوجراف من بيئة أو فضاء مسرحي جديد يحاول من خلال المخرج أن يترجم رؤيته الجديدة لنص مسرحي قديم كما فعل المخرج الفرنسي ميشيل هيرمون

" M . Hermon فيدرا " لراسين حيث جاء الديكور على شكل متاهة ليعبر عن فكرة الضياع وليجسد العلاقة بين الشخصيات ، وفي مسرحية" مفاجأة الحب الثانية "للكاتب الفرنسي ماريفو التي قدمها المخرج الفرنسي دانييل ميزغيش Mesguisr في دمشق عام ١٩٩٤، كانت أرضية المسرح تمثل رقعة شطرنج ، وفي هذا تجسيد لعلاقة التنافس والسجال بين الشخصيات التي تقوم عليها بنية المسرحية.

قدم نديم معلا تعريفاً موجزاً للسينوجرافيا يرى فيه "أن المصطلح بدلالته المعاصرة يشير إلى عملية تحقق وتضافر الصوت والحركة والتشكيل والأزياء والإضاءة ، في فضاء العرض المسرحي ، ومن البديهي أن مثل هذا التحقق يعني تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم فيه" (٣).

وعليه يؤكد التعريف السابق ما سبق وذكر ، غير أن مصطلح السينوجرافيا الذى أكدنا على أقدميته منذ الإغريق ، يثير بعضاً من التساؤلات عن اختلاف ماهية المصطلح بين القديم و الحديث وهو ما يدفعنا إلى التأكيد على أن كلمة السينوجرافيا التي تعني" جغرافية خيمة التمثيل " تعني تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم، وهذه الألواح التي عليها الرسوم ، كانت في القرن الخامس ق . م تمثل المكان الذي كانت الأحداث تجري فيه ، في مسرحيات سوفوكليس التراجيدية " (٤).

وهكذا اقتصر تعريف السينوجرافيا في المسرح الإغريقي ، بل لنقل إن شئنا الدقة استخدم مصطلح السينوجرافيا في المسرح الإغريقي في حدود خشبة المسرح التي تمثلت في الخيمة ، الاوركسترا، مدرجات المشاهدين ، بل لنقل المدينة التي يقع فيها مسرح ابيداورس أو ايفسوس ، بمعنى أن السينوجراف القديم استخدم ما سعى السينوجراف المعاصر إلى تحقيقه، أقصد ليس فقط مكان

التمثيل - الفراغ -الفضاء المسرحي. ولكن أيضاً يشمل الأمر الصالة ، بل لنقل المكان الذي يقع فيه المسرح ، بل نتوقع أن يخطط السينوجراف القديم لما هو خارج البناء أي الهواء الطلق بما يشتمل من بيوت ومسارح.

ومما سبق نستطيع القول أن مصطلح السينوجرافيا قد مر في مراحل تطوره وتعريفه خاصة في المسرح المعاصر بمراحل جاءت فيها التعريفات والمفاهيم متعارضة وأحياناً متقاربة وأخرى متطابقة وهو ما يؤكده عبد الرحمن بن زيدان بقوله " لإعطاء مصطلح السينوجرافيا وجوده الحقيقي ضمن مفاهيمه المتعارضه ، أحياناً ، والمتقاربة أو المتطابقة أحياناً أخرى يجدر بنا أن نضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته ، وضمن الوشائج التي تربط بباقي المكونات الأخرى حتى تتجلي صورة ودلالات هذه الوشائج في الأدوار التي لعبها المخرجون والرسامون والمعماريون في إعطاء هذا المصطلح تخصصات متباعدة نظرياً. لكنها أثناء إنجاز العرض المسرحي تتوحد باعتبارها أنسقة كلامية متباينة ومتنوعة يرتبط بعضها بما هو مرئي ، ويرتبط بعضها الآخر بما هو مسموع (٥)

العلاقة بين النص المسرحي وفنان السينوجرافيا

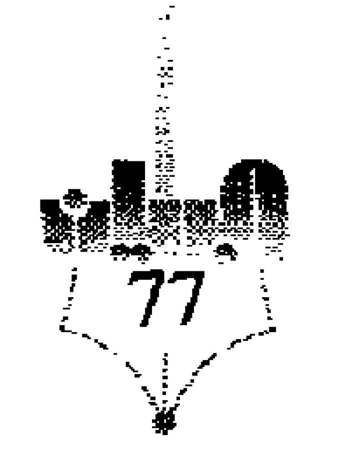
يعتقد البعض أن الفنان السينوجرافي لا يعتمد في إبداعاته بشكل أساسي على النص المسرحي ، خاصة في إطار الدعوة إلى موت المؤلف المسرحي التي أطلقت منذ زمن قريب واضحت فكرة النص المسرحي بمعناه التقليدي بعيدة التحقق ، خاصة إذ حل محل النص ما يسمى بالسيناريو أو التأليف الجماعي ، وعليه تظل أهمية النص المسرحي متصلة غير متراجعة خاصة إذ أدركنا أهمية النص لفنان السينوجرافيا إذ يعد " المصدر الأساسي ، وتحديداً تلك الإرشادات المسرحية التي يحفل بها النص ، والتي يهدف الكاتب من ورائها ، إلى تلمس المسار البصري للنص مهما كانت طبيعة هذا المسار" (٦).

تعد الإرشادات المسرحية التي يتضمنها النص المسرحي منبعاً فياضاً ومليئاً بالدلالات والمعاني والتوجيهات التي تفيد في معرفة أماكن التمثيل وطبيعة هذه الأمكنة ، وكذا طبيعة الشخصيات كيف تنفعل وتتحرك وكذا ملامحها وإكسسواراتها هذا إلى جانب مستويات المكان الدلالية بما توحي به من طبيعة هذه الأمكنة ونوعية سكانها ، كل هذه مصادر أساسية يعتمد عليها السينوجراف في توليد أنساق سينوجرافية تحمل الكثير من الدلالات التي تكمل معاً مهمة السينوجراف في توصيل كافة دلالات المكان للمتلقي المسرحي .

وعي المؤلف المسرحي بالصورة المسرحية (الإطار التشكيلي . المكان المسرحي)

سينوجرافيا المسرح الإغريقي:

راعى كتاب المسرح الإغريقي



تقديم أعمال مسرحية لم تعتمد فقط على الكلمة بل اهتموا أيضاً بإمكانية تقديمها وتجسيدها " في صورة الأبطال والآلهة . على خشبة المسرح هذه لم يكن هناك شيء في فراغ . فالخلفية ، والمنظر ، والزي ، والقناع ، والمهمات المسرحية ، والمؤدون كانوا يتفاعلون ويشكلون سلسلة من الصور التي توضح للمشاهدين المعاني الضمنية الأوسع لما كان على الأرجح قصة بسيطة " (٧) وعليه يتأكد لنا أن المنظر المسرحي بما يمثل من لوحة فنية زاخرة بالممثلين والملابس والإكسسوارات والزخارف والإضاءة والإيقاعات كلها أدوات حرص عليها المؤلف المسرحي وراعى في صياغته للنص المسرحي وضع الكثير من الإرشادات المسرحية التي تركز بشكل أساسي على المكان المسرحي بما يوحي من دلالات وهي أرضية خصبة يستطيع من خلالها أن يحقق مفهوم السينوجرافيا أي تحقيق الإطار التشكيلي للمكان الذي به تتلاقى الكلمة المكتوبة مع الكلمة المرئية محققين رسالة المؤلف والمخرج والسينوجراف إلى الجمهور المستقبلين .

عصر الصورة ليس جديد ولكنها تعود إلى المسرح الكلاسيكي :

نحن في عصر الصورة ، ليس فقط لأن التليفزيون بطبيعته قد حولنا باضطراد إلى جيل من المشاهدين ، ولكن أيضاً لأن وكالات الإعلان تعمل جاهدة على أن نقابل كل يوم بوابل من الألوان والأشكال التي تسيل حتماً لعابنا بشكل حتمي كما يسيل لعاب كلاب " بافلوف " عند سماع الجرس . فنحن مدعوون في كل مناحي الحياة لكي نقوم بالربط الواعي أو غير الواعي بين الأشياء ، وإلى خلق الروابط بين استجاباتنا الحسية . وربما كانت تلك الظاهرة التي استجدت خلال المائة عام الأخيرة ناتجة كما يقول "مارشال ماكلوهان" عن العيش في عالم يزداد تعقيداً ، لكن تلك ليست ظاهرة جديدة تماماً . ففي عالم أثينا الكلاسيكي البسيط نسبياً كان للأشياء المادية قيمة رمزية ، وكان للآلهة والإلهات مناطق وأوجه مسؤوليات، وقد نمت عملية تحديد هذه المسؤوليات من الرغبة في العالم الذي خلا من المنطق الثابت . بل كان هناك إله خاص لغير المنطقي ، ديونيسيوس على وجه التحديد ، الذي كان إلهاً للمسرح كذلك(٨).

العلاقة بين النص (المؤلف) والعرض المسرحي سينوجرافيا:

اعتاد المشاهد في المسرح الإغريقي الذهاب إلى المسرح منذ الصباح لمشاهدة أكثر من عرض مسرحي ، في ظل عرض مسرحي يجري على خشبة مسرح تمتلئ بالجوقة وعدد من الممثلين وربما لم تكن الرؤية متاحة للجميع لمشاهدة العرض بنفس الكفاءة ، على أن عروض المسرح الإغريقي لم يغفل مقدموها التركيز على الكلمة المنطوقة جنباً إلى جنب مع

الدلالات و الأدوات المرئية التي تؤكد أهمية العين والأذن في استقبال هذه النوعية من العروض المسرحية . ومن قراءتنا لأعمال كتاب المسرح الإغريقي يبرهن لنا أنهم " لم يضعوا المتفرج نصب أعينهم فقط لكنهم استخدموا الصور المسرحية عن وعي للتأكيد على قضية أو صراع في عالم مصغر واضح المعالم " (٩) أي أن النص المسرحي لم يحظ وحده بالاهتمام بل سعى مبدعو المسرح الإغريقي إلى الاهتمام بكل أدوات التجسيد المسرحي سواء الممثل وكل ما يقع داخل الصورة المسرحية من ملابس وألوان وزخارف تساهم كلها مع كلمات النص المحملة بقضية محددة في التأكيد بأنه لم يعد هناك أي شك أن النصوص التي بقيت هي نصوص مكتوبة للمؤدين ، ومجهزة لاستخدام كل إمكانات مسرح متطور ، ولمتفرجين متفاعلين يقظين "(١٠).

أهمية الصورة المرئية في المسرح الإغريقي

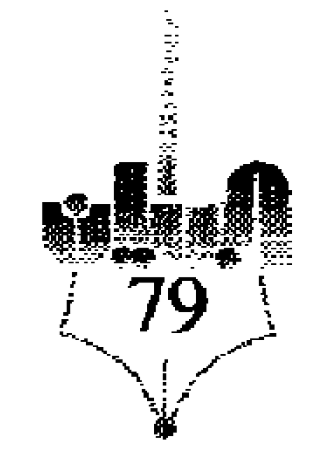
اعتمدت خشبة المسرح الإغريقي على الصنعة البارعة ، ذلك أن المشاهد لرموز الحضارة الإغريقية - بما توحي - ليدرك جيداً أن دور الصورة المرئية في المسرح الأثيني كان دوراً أقوى . كان المتفرجون معتادين على رؤية الرسم والنحت اللذَين كانا يحتويان على صور درامية مصغرة ، تماماً كما حدث مع فنون العصور الوسطى .

" لم يكن المسرح استثناء بالتأكيد : فالمنظر skene الذي وقف الممثلون أمامه ربما لم يقدم إعادة بناء واقعية للمنطقة التي يمثلها ، لكن الأرجح أنه قدم للمشاهدين واجهة مألوفة كما كان مبهجاً فنياً في ذات الوقت . لقد اعتمد مظهر الممثل وطبيعة العرض الذي يقدمه على هذا المبدأ الجمالي ، كما أن كتاب المسرح استفادوا ، كما هو شأنهم منذ ذلك الوقت ، على قدرة المتفرج على استيعاب مبادئ فنية بعينها(١١)

من ناحية أخرى يؤكد عبد الرحمن بن زيدان أن وظيفة السينوجرافيا في المسرح الإغريقي الكلاسيكي قد تمثلت في تحقيق المفهوم الأول للسينوجرافيا ألا وهو "مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث ، وتشير - في الوقت ذاته - إلى فضاءات النص كأمكنة تجري فيها الأحداث ، ويقوم فيها الأشخاص بمحاكاة الأفعال النبيلة في التراجيديا وأفعال الأشخاص الأردياء في الكوميديا" (١٢).

وعليه نستطيع القول أن مهمة الشاعر المسرحي كتابة النص وإخراجه وهو خلق نوعاً من التلاقي بين الاثنين إذ سعى المخرج إلى محاكاة الواقع الذي يأتي بطبيعتة ليعبر عن موقع أحداث المسرحية وهو ما جعل عمل السينوجراف قائماً أيضاً على مبدأ محاكاة " الحجم والفراغ ، وكانت الإضاءة مرسومة ولم يكن يتعدى دورها الإنارة" (١٣).

إن الرأي السابق يؤكد لنا أهمية المكان في الإبداع المسرحي سواء



الكلاسيكي أو حتى المعاصر وأيضاً تطور الفنون البصرية والسمعية أكسب مصطلح السينوجرافيا معنىً جديداً فأصبح هناك فارق بين كلمتي ديكور وزخرفة إذ أصبح الديكور يعني " تقنية خاصة بفني الأجهزة في المسرح ويشير إلى مجموعة العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل الشاسيه والتوال . أما كلمة زخرفة فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث ومجموع الأدوات التي تستمد في تقديم العرض من لوحات وأثاث وإكسسوار يلعب كل من الديكور والزخرفة دوره عند رفع الستار حيث يجب أن يكون له تأثيره المباشر ، ومع بداية الحوار تصبح للممثلين الأولوية ، ويصبح للأداء الأهمية الأولى بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للنص (١٤) .

مما سبق يتأكد لنا أن المكان في الفراغ المسرحي وعلاقة المكان بمصطلح السينوجرافيا له أهمية كبيرة إذ كثيراً ما يكون المكان المسرحي " صورة لمجتمع ما يعتبر بناؤه صورة مصغرة للعالم ، ويقيم في المكان علاقات لها معناها ، وعادة ما تكون سياسية ، أو اجتماعية ، أو ثقافية. فالطريقة التي يعمل بها المكان تحاكي الطريقة التي يعمل بها المجتمع "(١٥).

وهكذا يعكس المسرح الإغريقي طبيعة المكان وقدرته على تحقيق مبدأ المحاكاة ، ومن ثم الإيهام وصولاً إلى التطور الذي طرأ على المكان في المسرح المعاصر.

تطور مفهوم السينوجرافيا :

إن القارئ للأعمال المسرحية الإغريقية، والرومانية و مسرحيات شكسبير ، وفيكتور هوجو وغيرهم من كتاب المسرح يدرك أن السينوجرافيا قد تطورت عبر رحلة المسرح ، ففي البداية كان المسرح كلمة بالدرجة الأولى وأن الممثل الحق لا يحتاج إلى سينوجرافيا لأن كلمته قادرة بذاتها على أن تخلق الإطار التشكيلي (السينوجرافيا) لها. والمسرح في الحضارة الرومانية. واليونانية من قبل. كان بالفعل يقدم هذا الفراغ المجرد الذي يقف فيه الممثل صانعاً فراغه (١٦) وهكذا واجهت الكلمة التي يحمل مسؤولياتها الممثل. الفراغ المسرحي الذي لم يزد عن كونه خيمة ترسم على شكل تل أو قصر يقف أمامها الممثل.

إن تطور المنظور في الفراغ المسرحي منذ القرن الخامس قبل الميلاد وصولاً إلى عصر النهضة وأعمال شكسبير التي حرص فيها المؤلف والمنفذ على إثراء خشبة المسرح بالكثير من الزخارف والملابس ، كل هذا أضفى دلالات عديدة للملابس والإكسسوارات مما يجعلنا ندرك أن الملابس والإكسسوارات وغيرهما من عناصر العرض المسرحي ساهمت مع الممثل في تحقيق إطار تشكيلي (سينوجرافيا) أثمر العديد من الدلالات والإشارات المعبرة يستقبلها جمهور المشاهدين . ومع تراجع الأرستقراطية وصولاً إلى البرجوازية وما أعقبها من

واقعية وغيرها من الاتجاهات ، ومع تراجع المنظور المحدد (ثنائي البعد) والمنظور التقليدي الإيطالي وصل تطور السينوجرافيا إلى الفضاء العام الذي يتضمن مساحات الجمهور والممرات وأماكن التجهيز ومقاعد المشاهدين .

لقد أصبحت السينوجرافيا " علماً للتأثير في المتلقي والمشاهد وليس مجرد وظيفة ديكورية وصفية أو تزيينية ، إنها علم يعتمد الدلالة والرمز لإضفاء المعنى التوصيلي (التأثيري وليس التفسيري) للفعل الدرامي ، وتحررت في المسرح الحديث من فكرة المحاكاة (١٧) التقليدية في بداية اعتمادها على نظريات (جان لوك رينيه ديكارت).

مما سبق يتأكد لنا أن السينوجرافيا أخذت في التطور غير أن النص المسرحي لم يخلُ طوال رحلة تطوره من الملاحظات الإرشادية التي يحدد من خلالها المؤلف العناصر المكونة لكل مشهد أو فصل على حدة .

السينوجراف في المسرح المعاصر :

إن دور السينوجراف . في المسرح المعاصر . لا يتقيد فقط بإقامة ديكور العرض المسرحي أو تحديد منطقة التمثيل ، بل أن دوره يكتمل عندما يحقق ويتم العلاقة التقابلية بين الممثل والجمهور . وبذلك تتخطى السينوجرافيا المعاني السابقة لمصمم الديكور ، إذ تهتم ببحث العلاقة بين كافة عناصر العرض المسرحي انطلاقاً من النص المسرحي وصولاً إلى جمهور المشاهدين وإلي أي مدى نجاح السينوجراف في توصيل القضية المعروضة.

اختلف معنى مصطلح السينوجرافيا وأصبح يعني في المسرح المعاصر معان كثيرة وتطورت مجالاته حتى أننا نستطيع القول أن مجال عمل السينوجراف ينقسم إلى نوعين أحدهما يختص بالتقنيات والآخر بالديكور "(١٨).

سينوجرافيا التقنيات المسرحية :

غالباً مايركز السينوجراف على الفضاء المسرحي بشكل عام وخاصة ما يتعلق بمكان العرض المسرحي فينشغل بخشبة المسرح وقياساتها وطبيعة العرض المسرحي الذي سيترتب عليه تحديد طبيعة العلاقة بين خشبة المسرح والصالة معمارياً وتقنياً وعدد المشاهدين المفترض مشاهدتهم للعرض لأن طبيعة العرض المسرحي تتدخل في عدد جمهور المشاهدين.

سينوجرافيا الديكور:

وهو ما أراه يقع في صلب العملية الإبداعية حيث يهتم السينوجراف بكل ما يتعلق بتحقيق وتصميم وتنفيذ الديكور والملابس المسرحية والإكسسوارات والأقنعة وكافة المؤثرات السمعية والبصرية . ولعل سينوجراف الديكور اليوم يحتل مكانة بارزة في عروض المسرح عالمياً ، وإلى حد ما محلياً ، ذلك أن سينوجراف الديكور

يشارك المخرج عملية الإبداع ويسعى معه لحل كافة المشاكل المتعلقة بالفضاء المسرحي لا لكي يحقق الإيهام المسرحي الذي يسعى إليه المسرح الإغريقي - الروماني - العصور الوسطى وعصر النهضة وصولاً إلى المسرح في نهاية القرن التاسع عشر والقرن العشرين تحديداً، بل لكي يحطم الإيهام ، حيث أن العرض المسرحي المعاصر يتخطى مرحلة الإيهام إلى مرحلة الإيحاء بالمكان وتحقيق الشاعرية اعتماد على تحقيق كافة العناصر السابقة.

مصطلح السينوجرافيا بين أوديب ملكاً والأيام السعيدة :

إذ عدنا إلى دلالة مصطلح السينوجرافيا في المسرح الإغريقي لتأكد لنا أن الكلمة كانت تعني في المقام الأول وقبل كل شيء تزيين وتجميل واجهه الجزء المخصص للتمثيل ببانوهات مرسومة تمثل المناظر الطبيعية أو المعمارية تدل دلالة مباشرة على مكان الأحداث ، ساعية في ذلك إلى تحقيق نظرية المسرح الإغريقي من خلال النص الذي ركز على مبدأ تحقيق الإيهام المسرحي وصولاً إلى مبدأ تحقيق التطهير ، وعليه لم يكن الممثل بحاجة إلى سينوجرافيا في المسرح الإغريقي نظراً لاعتماده على الكلمة والكلمة قادرة على أن تخلق الإطار التشكيلي لها . ذلك أن المسرح الإغريقي كان يقدم بالفعل الفراغ المسرحي ، حيث كانت تقدم العروض داخل المسارح الإغريقية التى نحتت في حضن الجبل على شكل نصف دائرة والجمهور يجلس إلى مقاعده المنحوتة في الجبل ونظراً لهذه المساحة الفارغة الكبيرة استطاع الممثل أن يستخدم مدخلين على الجانبين مع وجود خلفية معمارية بسيطة كأنها تكون منظراً لتل أو قصر أو ما شابه ذلك.

وعليه فإن السينوجرافيا كإطار تشكيلي في المسرح الإغريقي كانت تقتصر على هذه الخلفية التي تقع وراء الممثل وبذلك تظل الكلمة تقف وحدها في مواجهة الفراغ المسرحي . (١٩)

إن دراسة تطور السينوجرافيا عبر تطور رحلة المسرح الإغريقي نستطيع أن نتعرف عليها من خلال دراسة نصوص المسرح الإغريقي وبعض العروض المسرحية المصورة فيديو أو التي يمكن أن تشاهد كل عام في الاحتفالات التي تقام في موسم الربيع والصيف ببلاد اليونان.

مر المنظور المسرحي منذ اسخيلوس وصولاً إلى المرحلة اللاحقة لدى مخرجي المسرح بعدة تطورات وصولاً إلى المسرح المعاصر ففي بداية الأمر تشكل المنظور المسرحي في المسرح الإغريقي من خلال وجود المعبد الذي تجري فيه الأحداث وأحيط هذا المعبد بإطار من الغابات المقدسة ، أو أمام البوابة الملكية وباب الضيوف على الجانبين وكل هذا يرسم نوعاً من أنواع المنظور في الفراغ المسرحي

تطور الأمر بعد ذلك حيث

تقدمت دراسة المنظور وبدأنا نرى القطع والوحدات التشكيلية الأولى على جوانب المسرح (البنطلون) أو الكواليس الأمامية في القرن الخامس قبل الميلاد .

وهكذا تعرفنا على طبيعة السينوجرافيا في المسرح الإغريقي التي نستطيع أن نقولها صراحة أنها تشكلت وفق خيال الممثل . وما تمليه عليه تصوراته ، فهو- كما أعتقد - لا يتقبل ما يفرض عليه بقوة ليحد ذلك من خياله ، ومن خيال متفرجيه ، بل يعطي للممثل داخل هذه المساحة الفارغة المفتوحة القدرة على الانطلاق بكلمته وخياله ليحقق جماليات التلقي لجمهور المشاهدين .

مسرحية أوديب ملكاً " لسوفوكليس نموذجاً "

إن مشاهدة مثل هذا العرض المسرحي الذي يزخر بالعديد من الدلالات المسرحية المعبرة يسهم بدوره في التعرف على دور السينوجراف في مثل هذه النوعية من عروض المسرح الإغريقي .

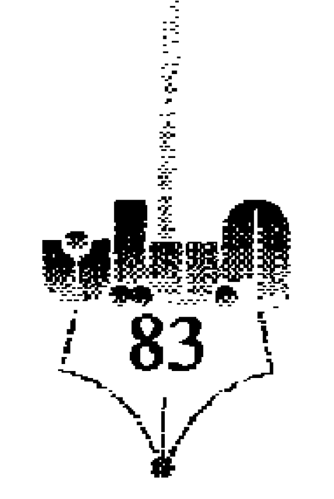
كتب سوفوكليس وأخرج معظم مسرحياته ومن بين هذه المسرحيات كتب مسرحية " أوديب ملكاً " وأهم ما يقال عن هذه المسرحية خاصة ما يتعلق بكيفية تحقيقها وتجسيدها سينوجرافياً ، إن سوفوكليس أدخل الممثل الثالث ، وساهم في تطوير رسم خلفية المشاهدين ، ورفع عدد أفراد الجوقة من اثني عشر إلى خمسة عشر ، وهو أمر يترتب عليه بالطبع تطوير وتغيير في أسلوب الرقص ورسم لوحاته .

وهكذا ومن خلال جو المسرحية الأسطوري الغامض وأجواء القدر اللانهائية والظلال الشاحبة وأصوات الماضي والقلق الذي ألقى بظلاله إلى حد الجنون من خلال هذا الإيقاع النفسي العام تتشكل مفردات التشكيل السينوجرافي بتفاصيلها المثقلة بالدلالات ، حيث تميز العمل بتعدد مستويات البرتكبلات والبوابة الشامخة لطيبة و رؤوس الآلهة والأعمدة الراسخة . ودلالات التمرد على هذا الواقع والبحث عن الخلاص .

وعن طريق الإطار السينوجرافي عميق الدلالة نعايش تفاصيل مسرحية أوديب ملكاً بين عدة مراحل تمثل كل مرحلة تشكيلاً سينوجرافياً ما بين البوابة والقصر والمعبد . يسعى أوديب من خلال كل مرحلة للبحث عن الانتصار على الوحش في المرحلة الأولى وحل اللغز ، ثم امتلاكه الملك والمجد وما يعنيه ذلك من الألوان الجميلة ودلالات الانتصار ، وصولاً إلى اكتشاف حقيقته ودورانه في خطوط دائرية لامنتهية ليصل في النهاية إلى فقأ عينيه والنفي خارج البلاد .

سينوجرافيا المكان المسرحي في مسرحية أوديب ملكاً (الإطار التشكيلي):

مما لا شك فيه أن عرض مسرحية أوديب يتم داخل المباني الأثرية الأصلية أو بمعنى أدق كما أراد لها سوفوكليس أن تتم هو



أمر يحقق نوعاً من التمازج والتلاقي بين العرض المسرحي وبين جمهور المشاهدين ، كل ذلك يسمح للسينوجراف بتصميم عرضاً مسرحياً يراعى فيه تحقيق علاقة متفاعلة ، متحاورة ، ومتوازنة بين المكان المسرحي سينوجرافيا وبين العرض المسرحي.

إن تجاوز السينوجراف الحدود التقليدية التي تفرض على المسارح والأبنية الأثرية أمر يحقق جانباً آخر أكثر إيجابية للعرض المسرحي ، وأعني به تلك العلاقة بين الممثل والمخرج والسينوجراف وهو ما أراه قد تحقق بشكل تلقائي في مسرحية مثل أوديب ملكاً إذ لا بد وأن يفهم الممثل جيداً أن طاقاته الجسديةلابد وأن تفعل لخدمة العرض واستنطاقه لدلالات النص والعرض ، وعليه أن يخضع لعلاقة متجاذبة بين رؤية السينوجراف وبين رؤية مخرج العرض المسرحي ، ليحققوا تواصلاً كاملاً للفضاء المسرحي .

على أننا لابد ألا ننسى مطلقاً أن جسد الممثل المسرحي له قدرات إبداعية عالية إن نجح السينوجراف والمخرج في تطويعها وتوظيفها ، فمثلا إذا نحن أدركنا إلى أي مدى يطالب الممثل الذي يؤدي دور أوديب بقدرات جسدية تميزه المخيلة الواسعة التي تجعل المشاهد ينسى كل شيء إلا جسد هذا الممثل الذي يعوضنا عن الديكور والملابس والإكسسوارات حينها ندرك حقاً أن من يمثل دور أوديب لا يجهل قدرات جسده التعبيرية والإيحائية وأن مخيلته فاعلة غير معطلة وهو ما يدعونا إلى ضرورة إدراك أهمية خضوع النشاط المسرحي لمفهوم الورشة المسرحية التي شاع استخدامها منذ ستانسلافسكي ومن قبله فرانسوا دولسارت ١٨١١ ـ ١٨٧١ م × حيث يركز من خلال هذه الورشة على تهيئة الممثل (جسداً وصوتاً) معتمداً على تمارين تزيد من خيال الممثل وتحرره من قيود التخيل وهو ما يسهم بدوره في تشكيل جسد الممثل وحركته التي تشكل بطبيعة الحال " محور العرض والمشاهدة ، بحيث تصبح السينوجرافيا جزءاً حيوياً من المشاهد المجسدة أو المتخيلة ، وفي بعضها يخلق جسد الممثل بحركته سينوجرافيا العرض في فضاء عارٍ من الإكسسوارات " (٢٠)

قراءة سينوجرافية للنص المسرحي " الأيام السعيدة " :

إن اختيار النص المسرحي بما يطرح من قيم وأفكار تعد نقطة هامة وحاسمة في تكوين رؤية سينوجرافية ، بل وإخراجية للنص المسرحي ذلك أنه إذا وقع اختياري على نص مسرحي ما وليكن مسرحية "الأيام السعيدة " لصمويل بيكيت وبعد هذا الاختيارٍ تأتي مرحلة تحليل النص تحليلا دراميا يترتب عليه التعرف على :

١ ـ طبيعة الصراع في المسرحية محددين قوى الصراع في المسرحية . ساعين إلى التعرف على كيفية تحقيق هذا الصراع لكي يتحول إلى

علاقات في الفراغ المسرحي والزمن الذي تحدث فيه .

٢ ـ علينا أن نحلل النظم الاجتماعية السائدة في المجتمع الأوروبي عامة والفرنسي خاصة في هذه الفترة أي فترة كتابة النص ، وهي تأتي في أعقاب الحرب العالمية وما أحدثته من دمار وسقوط لكثير من القيم والنظم الاجتماعية ، فمثلاً في مسرحية الأيام السعيدة يتضح أن عجز الشخصيات عن التواصل وتقطع السبل بينها نظام اجتماعي يسود العلاقات بين الشخصيات لذلك نجد أن تجسيد هذه النظم الاجتماعية شكلت سينوجرافيا للفراغ المسرحي تمثلت في تقطع سبل التواصل بين الشخصيات فيأتي الديكور على شكل جزر منعزلة بين الزوج والزوجة فراغات ومساحات عازلة تعجز الشخصيات عن تخطيها ولعل ذلك هو القانون الاجتماعي السائد في المجتمع الفرنسي حينذاك وإن سعينا إلى التواصل من خلال الكلمات فإن الكلمات فقدت معانيها وأصبحت شكلاً بلا مضمون.

٣ـ طبيعة العواطف والمشاعر بين الشخصيات وكيف يجسدها الممثل المدرب على تحقيقها اعتماداً على مخيلته وتطويعه لجسده الذي يعادل الديكور المرئي ما يحقق نوعاً من التوازن بين الكلمة المقروءة والكلمة المرئية على خشبة المسرح.

إن قراءة مسرحية " الأيام السعيدة " قراءة دلالية سينوغرافية تمكننا من تحقيق وتجسيد الصورة المرئية والمسموعة التي سنشاهدها ، فمثلاً إذا كان الصراع غير محدد بل يصل الأمر، إلى غياب المنطق عن الحوار والحدث والدوافع ، كل هذا يجعلنا نتساءل هل هناك صراع بالمعنى المتعارف عليه فلاشيء يحدث لا أحد يأتي ، لا أحد يذهب إنه شيء مروع .

وعليه فإن انعدام وغياب الرؤية التفسيرية للعالم وتفكك الكلام ، والبنية الدائرية التي تصور الجمود في هذا العالم ، كل هذا يساهم بدوره في تحديد أجواء الصراع سينوغرافياً . فمثلا إذا كانت الربوة التي يجلس وراءها الزوج ويللي وقد دفن إلى منتصفه ، والرمال التي دفنت فيها ويني إلى خصرها تعكس سينوغرافياً التشتت وعدم التلاقي ، هذا المشهد يحقق ما يود المؤلف أن يؤكد عليه وهو ثيمة الضيق والاختناق والملل التي تؤكد بدورها الثيمة الأساسية التي يلعب عليها المؤلف وهي أننا جميعاً قد دفنّا ولا نزال في انتظار العودة إلى رحم الحياة أي إلى رحم الأم الأرض دون أن نعي لماذا ؟

لعبت اللغة البصرية قيمة عالية في هذه المسرحية ، ذلك أن دلالات الصورة المرئية قد حققت رسالة المؤلف والمخرج والسينوغراف أكثر من دلالات الكلمة المكتوبة . خاصة في هذه النوعية من المسرحيات التي لا تعد الكلمة المكتوبة دافع أكيد وحتمي لأن يحققها الممثل بشكل آلي . ذلك أن مسرح العبث قد " رفع من قبل

وظيفة اللغة الدرامية ، إلا أنه في ذات الوقت ، قضى على معناها الاجتماعي"(٢١)

وعليه لايمكن أن نتغافل تأكيدات " بيكيت " في دراماته فهو " يرفض كل ما لا يجيء خادماً للنص، وكل ما ليس عنصراً داخلاً في صميم "العرض"ولا أقول"

الحدث" الدرامي ، فالشجرة الجرداء في عرض الطريق المقفر، توحي لنا في مسرحية "جودو" بفكرة الأجداب التي ترادف عقم الحياة، وعذاب الإنسان، وظل الصليب الملقى على الأرض في " لعبة النهاية " يواجهنا بفكرة الكفاءة وانتظار الخلاص، وهو خلاص فيه الظل ولاشيء فيه من الحقيقة وربوة الرمل المغطاه بالعشب المنزوع والتي تدفن فيها "ويني" في الأيام السعيدة " تذكرنا بفكرة الدفن . والرجوع إلى رحم الحياة أو الأرض الأم.

وهكذا نصل من خلال قراءة مسرحية " الأيام السعيدة " إلى مرحلة ينجح السينوغراف في تصوير كل عنصر من عناصر العرض المكتوب النص التأليفي + النص الإخراجي - النص السينوغرافي) وهنا نجد وصف تفصيلي لكافة عناصر العرض المسرحي من إضاءة وملابس واكسسوارات وبرنامج تفصيلي يجسد الممثل الذي يسعى بعد تدريباته المتواصلة إلى تحقيق وإتمام اللوحة الفنية التي رسمها كافة المشاركين في النص المسرحي وهو ما يحقق التلاحم بين الكلمة المقروءة والمسموعة والمرئية مع سينوغرافيا عرض مسرحية الأيام السعيدة.

هوامش البحث :

*دخل المصطلح الأدبيات المسرحية العربية منذ منتصف الثمانينات

*هو الشخص الذي كان يكون يقوم بدور مماثل لدور المخرج في المسرح المعاصر حيث يتولى تنفيذ وإخراج العرض المسرحي وقد قام بعض مؤلفي المسرح الإغريقي بهذا الدور .

١ - د . ماري الياس ود . حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص ٢٦٥ مادة السينوغرافيا .

٢ - د . كمال عيد : سينوغرافيا المسرح عبر العصور . الدار الثقافية للنشر ، القاهرة . ط١ ، ١٩٩٨ ، ص ٥ .

× للمزيد راجع الكثير من تجارب المسرح المعاصر التي تمت في اصطبلات الخيول ، أو في مدرجات كرة القدم أو داخل الحدائق العامة وكلها تجارب سعى مبدعوها إلي نقل مكان النص إلى فضاءات جديدة لخدمة رؤية المخرج والسينوغراف .

٣ - د . نديم معلا : السينوغرافيا .. المصطلح والدلالة ، مجلة الكويت ، العدد ١٩٤ ، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٩٠ .

٤ - المرجع السابق ، ص ٩٠ .

٥ ـ د . عبد الرحمن بن زيدان : التجريب في النقد والدراما ، منشورات الزمن ، الدار البيضاء ٢٠٠١ ، ص , ٨٧ .

٦ ـ السينوغرافيا .. المصطلح والدلالة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٩٢

٧ ـ ج . مايكل والتون : نظرة جديدة إلى التراجيديا ، المفهوم الإغريقي للمسرح ، ترجمة د . محسن مصلحي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٩٨ ،ص ٣٨

٨ ـ المرجع السابق ، ص ٣٩ .

٩ ـ المرجع السابق ، ص ٤٦ .

١٠ ـ المرجع السابق ، ص ٤٧

* للمزيد راجع ، مسرحيات أطفال هرقل ، إفيجينيا في تورس وغيرهما من المسرحيات التي تضمنتها أواني فخارية توضح المشهد الكامل للعرض المسرحي

١١ ـ المفهوم الإغريقي للمسرح ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٦ .

١٢ ـ التجريب في النقد والدراما ، مرجع سبق ذكره ، ص ٩٢ .

١٣ ـ المرجع السابق ، ص ٩٣ .

١٤ ـ المرجع السابق ، ص ٩٤ .

١٥ ـ د . سامية أسعد : مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، يناير . فبراير . مارس . ١٩٨٥ ،. ص ٩٤ .

١٦ـ ماريو بادوفان : أصول السينوغرافيا ، مجلة المسرح ، العدد ٩٥ ، اكتوبر ١٩٩٣ ، ص ١٤٥ .

١٧ ـ عبد الستار الخضري : ملاحظات سينوغرافيا علي العروض التجريبية ، مجلة المسرح ، العدد ٩٥ ، اكتوبر ، ١٩٩٣ ، ص ٤٤ .

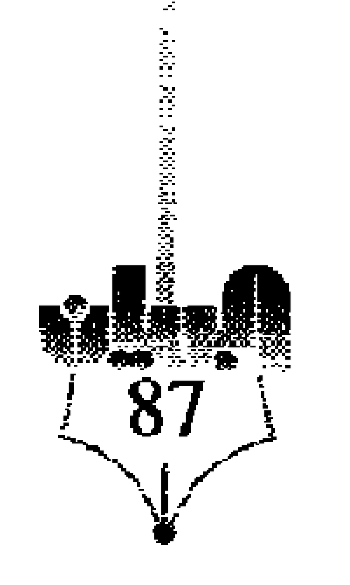
١٨ ـ المعجم المسرحي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٦٦ .

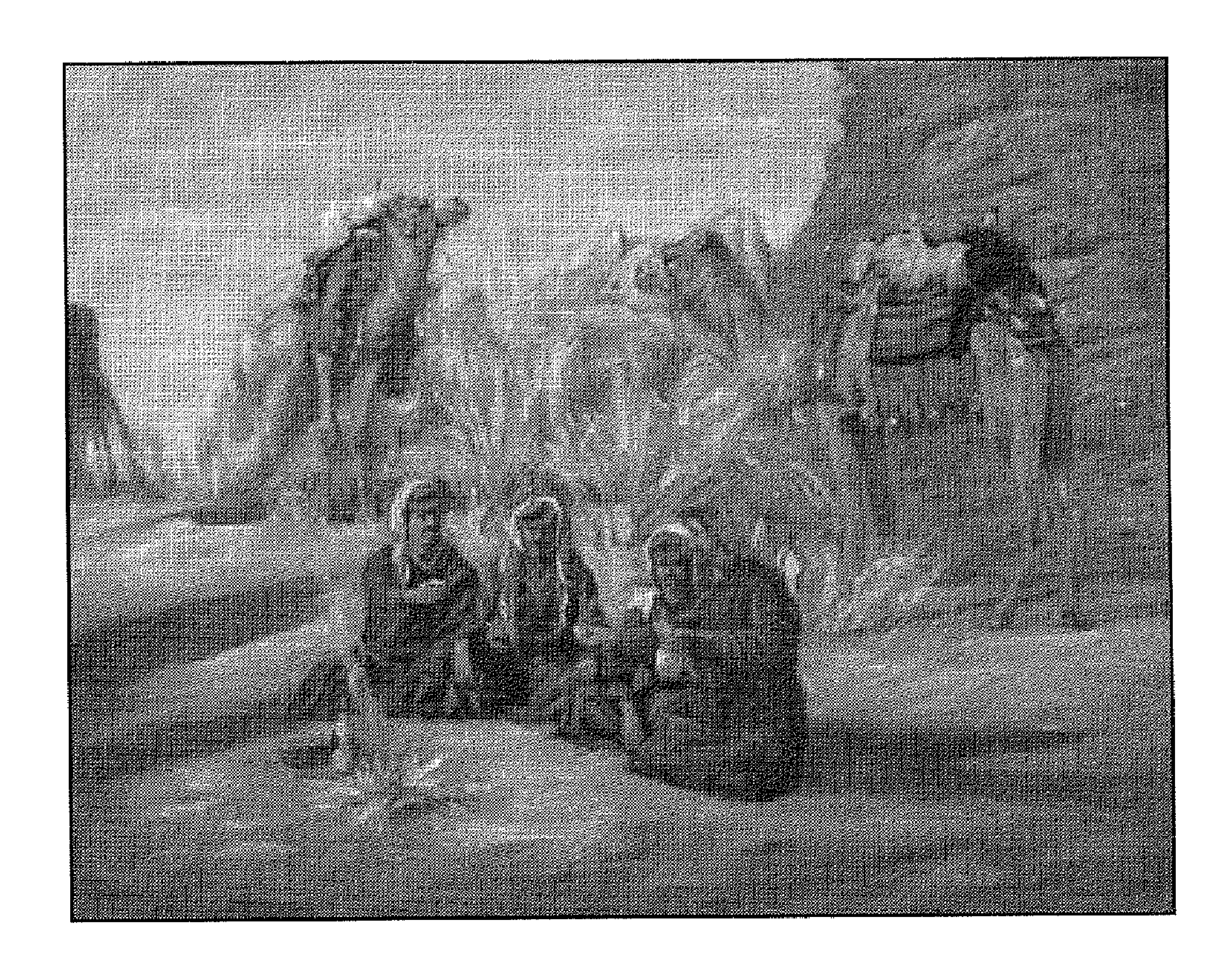
١٩ ـ أصول السينوجرافيا ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٤٥ .

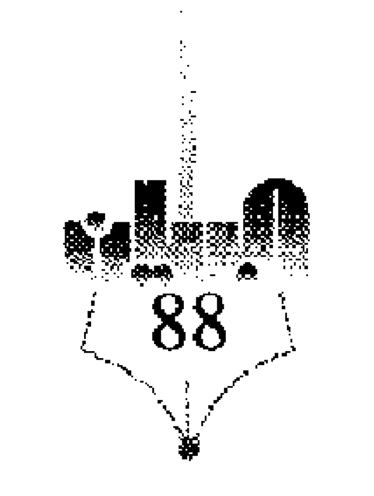
* ممثل فرنسي ومغني توصل من خلال دراسته للمنحوتات والتشريح إلي قانوني التطابق والثالث ، وافتتح دروسه التطبيقية للجماليات منذ ١٨٣٩ إلي ١٨٥٩ ، درس من خلالها التمييز بالاحساس واستخدام الحواس في تدريب العديد من الممثلين ، المحامين ، الراسمين ، النحاتين ، المغنيين والقساوسه ، ومن تقنيته اشتق الراقصون والممثلون الأمريكان ما يسمى بالايقاع .

٢٠ ـ كلثوم أمين: الورش المسرحية وأهميتها، مجلة كواليس، الشارقة ٢٠٠١ ، ص , ١١٣

٢١ ـ جلال العشري : مقدمة مسرحية الأيام السعيدة لصمويل بيكيت، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٨ .







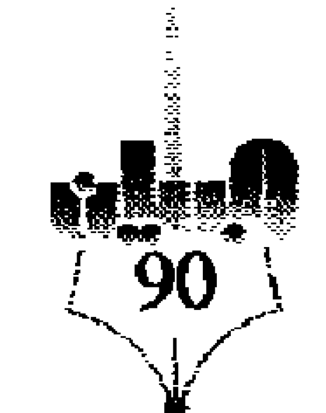
خطوات . . . . نحو الحب!!

شعر : ياسر بن أحمد الشجار
المملكة العربية السعودية

خطوات... نحو الحب!!

شعر : ياسر بن أحمد الشجار
المملكة العربية السعودية

لاتطفئي شمسَ المودةِ في عيوني ... فالحبُ أحلى ماتداعبه جفوني!!
الحبُ مملكتي وروضُ مشاعري ... فيها أغردُ أحرفي ولحوني!!
الحبُ قافيتي وموطنُ أحرفي ... هو واحتي وشواطئي وحزوني!!
الحبُ نهرٌ للجمال يضمني ... يمحو شحوبَ ملامحي وغصوني!!
الحبُ عندي قصةٌ أبطالها ... قلبي وأنتِ ولوعتي وحنيني
أرويتُ منكِ مشاعري ومعابري ... وسقيتُ من ذكراكِ ثغرَ ظنوني
أمضيتُ عمريَ بين معتركِ الدُنى ... والحلمُ يكبرُ في سجل سنيني
ورضعتُ من نهدِ الحياةِ تجاربا ... أضفت لعظميَ قوةً وجبيني
أخمدتُ روحَ طفولتي وسعادتي ... وفتقتُ روحاً ترتوي بشجوني
وقذفتُ فيها الحبَ مشلولَ الرؤى ... وزرعتُ فيها سلوتي وأنيني!!
لامستُ طعمَ اليأس رغمَ تجلدي ... والبؤسُ يقتل بهجتي بطعون!!
خبأتُ حبكِ بين أحضانِ الهوى!! ... وكتمتُ لوعةَ وامقٍ مفتون!!
يقظٌ مخافةَ أن تبوحَ سرائري!! ... أو تقفزَ الكلماتُ رغم حصوني!!
أو تسرقَ الأيامُ همسَ خواطري!! ... أو ينطقَ الليلُ الطويلُ سكوني!!
أيطولُ صبريَ والحنينُ سريةٌ ... تجري إليكِ وقد مضت بجنوني!!
سهمُ الصبابةِ كم أصابَ مقاتلي!! ... فأثارَ خيلَ قصائدي لمنوني!!
تواقةٌ نفسي ونفسيَ للهوى ... مأسورةُ الأركانِ وسطَ سجوني!!
أملي من الدُنيا لقاكِ حبيبتي ... في ظل " روضٍ وارفٍ مأمون
تتدفقُ البسماتُ من جنباتهِ ... قبلاً وتحتضنُ العيونُ عيوني
وتظلُ أجنحةُ الغرامِ تحفنا ... فينامُ ليليَ هانئاً وجفوني!!



شجـون



شعر: محمود آدم

(مصر)

شجــون

شعر: محمود آدم

(مصر)

فتونٌ توارت وثارت شجون

تورق أحلامـه الثـائـرة

وأمسى شروداً كلحنٍ حنـون

تفـرّد في محنةٍ جائـرة

يُنـاجـي قلوباً برجع الأنين

ويبـعـثها نبـرةً آسـرة

فتهفو قـلوبٌ وتـرنو عيون

تهوّم في ليـلها حـائرة

لنـورٍ تـراءى بأفق سجين

كنجم تـألق في الهاجرة

وتبدي الليالي هدير السكون

يعـربـد في وحشة غامرة

فيـا لليالي وفوت السنين

يبعثـر في لجـةٍ عاثـرة

ويا للأمانـي وطيف حزين

تمـرد في العيـن والخاطرة

ويا للمعـانـي، ويا للحنيـن

وللقيـد والعـزمـة القادرة



عكسُ الناعم عكس الخشن

شعر : الياس لحّود
(لبنان)

عكسُ الناعم عكس الخشن

شعر : الياس لحّود
(لبنان)

* الخبّاز

بأصابعهِ العشرةِ
يقرأ
يتفجّرُ سطراً سطراً في أمواج بياض
يتجعّلكُ كالشهْوةِ
وتملِسهُ المتعة ثوباً لمتاحفِ أعضائي..

* العودة

كرّمَني،
جمّعني بيديْه خَزفاً مكسورْ؛
حين يُركِب أجزائي في أجزائي
ويُشَدْشدها بأصابعه
تتعجّرُ بين أصابعه
وتبعثِر أشلائي فيَّ جراحاً وكسورْ

* الناعمُ

عكسُ الناعم
ممحوٌّ بالفرَح الأسودِ
لا خشنٌ
مُنكتبٌ بالحِبر الأبيض
قصّتهُ في نظرَهْ
أرجوحة أشعارِ

في الأرجوحةِ يعلو

يعلو

ويُقـبلُ رأسَ أصـابع لوركـافي لوحـةِ

بيكاسو

بأصابع عينَيْهِ العشرَةْ..

* قصّة لـ "هيلين هانف"

في مكتبةٍ بعد الحرب

نقرأ كلَّ بريدٍ يأتي منها

كلَّ طرود الملهوفين

رنينَ المأكولاتِ

من الأشعار بأعمالٍ كاملةٍ حتّى مخزنها..

تلك الكتبُ المشغولة بالأمس الزاهي

بتراصيع هوامشَ ضجَّتْ

وخفايا قرّاءٍ قطفوا مثل الحبَق المرهَفِ

نقرأ

ما تطلبه "هانفُ" المرتاحة في الآتي

عبر مسافات الغربة

والآتي ميلادٌ مرهقٌ

في دمعة لندنَ ورديَّ الخدَّين

طريداً في الشفتين...

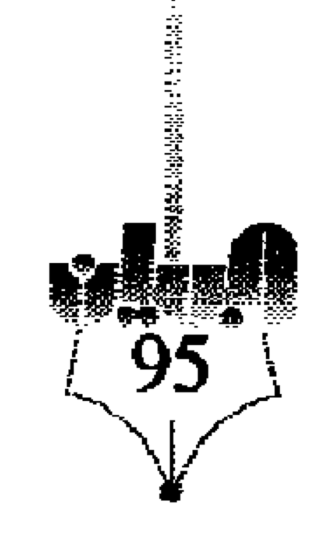
عمركَ لا يُفصحُ

عمركَ لا يَسمحُ

لكنَّ بلاداً ما...

لكنّ جمالاً ما

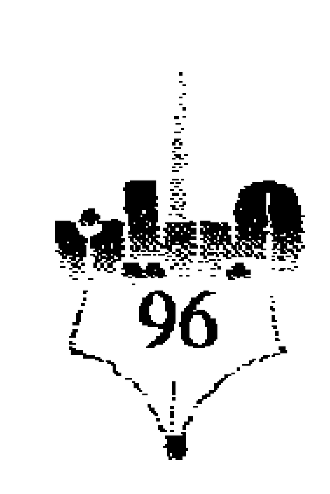
دوماً يسطعُ في الرُّعبِ



وفي العُمرِ المتعكـ زّ فوقَ أزقّتكَ المنهارةِ
يوقظُ فيك شوارعَهُ
ويُنزهُ فيكَ أصابعَهُ

* الأثر
أسمعُ صوتَكَ
أسمع صمتَكَ
أبني بالأشجار مداكَ
وأنحت بالأعمار هواكَ
وأكتبُ ملءَ حياتي موتَكَ..

* أغنية للنسر
"عشْ عزيزاً أو متْ وأنت كريمْ"
"قفْ تمهَّلْ
أيها النسرُ على شُرفةِ رُوحي
وتملّى صفحاتي في وضوحي
عاقداً فوقَ فضاءَيْك فمي
لابساً تحت جناحيك جروحي
بيتكَ الكونُ الذي عمَّرتَهُ
بدمي حيناً وحيناً بفتوحي..
قِفْ تمهَّلْ قصةٌ لا تنتهي
وقراءاتٍ شهيّاتٍ بروحي
بي كتابٌ شدَّهُ غيمُ المسا
و تقرّتهُ ارتعاشاتُ السفوح
كلما قلّبتُ عمري صفحةً
صفحةً
قلّبتُ روحي في جموحي"...



امرأة لاتبكي

بقلم: سوزان خواتمي
(الكويت)

امرأة لاتبكي

بقلم: سوزان خواتمي
(الكويت)

بقدر ما كانت دموعها تثير حنقي فأرغب في صفعها، بقدر ما صار جفافها يزعجني فأرغب في صفعها أيضاً، قاحلة وجافة وذات نظرة لا تستحي منذ أقلعت عن عادتها في البكاء.

امرأة لا تبكي، هناك خلل حقيقي في الأمر!.

" كبرتُ وما عدتُ طفلة" تقولين لي في اللحظة التي تتكومين فيها عند قدمي، ترفعين وجهك تحدّقين بي ولا ترمشين، فأشعر بمهانة بالغة، أدير عيني في المكان هارباً من عينيك اللئيمتين.

المرة الأولى كانت الأقسى؛ كسرتني إهانتي لمن تمنحني الحب؛ تسوي فراشي بعد أن أخرج من البيت؛ تعد طعامي ليكون ساخناً جاهزاً عند عودتي؛ يومها لمت نفسي كثيراً، فمن الجنون أن تصفع وجنة طرية لامرأة تحبها..

أثقل الأمر عليّ؛ حاصرني الضيق؛ ستتفهم حالي سوغته كي أحتمله متذرعاً بأن الحياة تعتمد على قدر كبير الجنون..

ظننت نفسي سأعتذر لك فورً أن تنتهي من نوبة بكائك، لكني نمت من شدة تعبي.

حين صحوت وجدتك قد وضعت غطاءً صوفياً فوقي قبل أن تذهبي وتنامي في غرفتك؛ أشعلت سيجارة؛ وتابعت مباراة لكرة القدم؛ ثم نسيت.

كان علي أن أبحث عن أخرى تشبهك لتحلّ محلك؛ أحب تكوينك؛ أحب بحّة صوتك؛ لكن المكان يضيق باستمرار؛ وبقايا رائحة التبّغ تعلق في الهواء.

أسألك متبّرماً : لماذا لا تهوّين الغرفة بعد خروجي.؟

لستُ ناكراً؛ وإن كنت ظالماً بشكل معقول ومحتمل؛ أفكر بنية التوبة؛ ثم أؤجّلها مراوغاً الوقت؛ فمازال هناك المزيد منّ المعاصيّ.

تفرغ علبة السجائر، ونافذة البيت الصغيرة لا تسمح بالنسيم، النافذة نفسها التي سرّبت للجوار زعيقنا، وكلمات نابية نتبادلها كلما باغتنا الغضب.

الحياة تضغطنا بمتطلباتها، ننفجر عند أدنى مشكلة ؛ الأسواق تعجّ بالمغريات، والتلفاز يسوّق لمنتجات يقتلني الفضول لتجربتها، لا يتركني التفكير إلا وبجانبي منفضة طافحة بالأعقاب، ورائحة أنفاسي تقتلني شخصياً، لكنك مع ذلك تقبليني؛ ابنة حلال وزوجة صالحة، ما الذي غيرك؟

لا يحق لكَ لومي بهذه الدرجة، فنحن لم نتعلم كيف نتلامس حتى تتفتح مسامات الجسد، الشيطان دائماً ثالثنا وهو حادّ وجارح يعوي لألبّي نداء

الطبيعة، وحاجتي منها حالما يطلق ذهني تلك الإشارات الخفية.

عليكِ أن تتقبّليني على ما أنا عليه، ألستِ حلالي؟ ألم أكن لك زوجاً مخلصاً؟ لماذا تكثرين الغمز واللمز؟ لماذا تشعرينني بأني مقصّر وناقص؟ تعددين الخسارات فقط ثم تقلبين يديك حسرة.. فأضربك، ليتحوّل الألم سوطاً من اللذة، الصرخة الأولى وجع، ثم تأوهات ندمنها.. وصراخنا معاً.

الحيرة مكتوفة اليدين ولم نكن إلا ظلالاً تطأطئ؛ المشهد المتفسخ يسقط ستارة النهاية لكائنين معطوبين أفسدا الحبّ عبر حياة لم تعد تحتمل العاطفة لتستمر.

حين عدت من سهرتي متأخراً كعادتي، كان احتجاجك صامتاً وواضحاً بنفس الوقت. تكورت بوضعك الجنيني المعتاد وظهرك لي فوق كنبة الصالة، تاركة فراشنا ينتظرني ببرودته، لم أندس فيه، أردت لصمتي أن يعاقبك أيضاً.

أيقظتك- ولم تكوني نائمة- كنت متأهبة للكلام الذي لم ينته..

- أنت رجل أناني.. تظن نفسك المتألم الوحيد في هذا الكون. تحوم لتجدني متى عدت.. لن يكون جسدي فندقاً لك بعد اليوم ..

ثمة تعاسة تتراقص في الشمعة التي لا تكفي كل هذا الليل؛ اتركيني أتأمل أصغر تفاصيلك؛ قدماك الصغيرتان مثلاً؛ أو تلك الشامة التي ترفضين أن تقلعي شعرتها؛ قوس خصرك؛ شفتك المقلوبة في امتعاض دائم.

شفاعة الحب أهزل من أن نصغي إليها؛ وعديمة التأثير أمام مناوراتنا السخيفة كل ليلة لاستعادة ما سنفقده صباحاً.

صامتة وشاردة تحملقين في المسافة التي بيننا؛ كأن الوصول إليَّ مستحيلاً؛ يا لحماقتك؛ لماذا لاتتفقين مع الأفعى لرسم خطة تجذبني ثانية.

لا تنتظري مني أن أفعل؛ بالنسبة لي الأمر صعب ومربك يشرخ رجولتي التي تعلمتها كل لحظة من عمري.

ربما صار علينا أن نمارس تمارين النسيان؛ كما تمارسين تمارينك الرياضية؛ لم تخبريني لمن تكتزين ثروة جسدك؟ ولم أسألك.

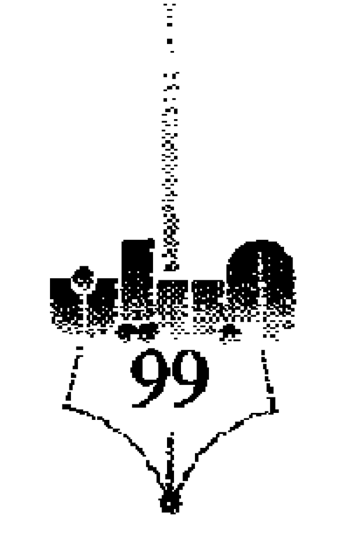
لست على ما يرام، وحرارتي ترتفع فيما أخلع أمامك خاتم زواجنا.

لاحظت ارتعاش شفتيك؛ كانتا مبللتين؛ تتمنين لو أطبع قبلتي الأخيرة التي لها طعم المارلبورو الذي أدخنه.

لم أعد أعرف كيف تبدأ الأشياء، ولست وحدي من أنهاها يا إلهي كم كنت جميلة وحزينة!.

في المرة الأخيرة الذي حاورتْ فيها كفي سيل كلامكِ الذي لا يخلص، وصل صوتك آخر الشارع، رغم توسلي أن تسكتي.

تحت وطأة الطرق على الباب اضطررت أن أفتح.. لتدخل جارتنا، وتراك مكومة في منتصف الصالة منكسرة دون نحيب، دون دمع، خرجتُ،



سمحت للفجوة أن تبلعنا، وتبلع صوت الجارة الذي علا مؤنباً ...

بائسان.. مجرد بائسين، لم أشتر لها زهوراً حمراء كما رغبتِ؛ لم أسرح شعرها؛ لم أخلع عنها خجلها وترددها؛ ولم أباغت صباحها بقهوة حتى تقدّر حبّي؛ فأنا أيضاً خجل ومتردد؛ ولست مراهقاً ؛ لكن دموعها التي جفّت تحيرني.

أي فائدة ترجى من وردة حمراء أمام ورطة الفقد؟ هل تظنين نفسك أجمل النساء أو أكثرهن جاذبية؟ لستُ كما تدّعين، وإلا لما عجزت تلك الليلة عن إقناعك بي.

– بجد.. هل أحببتَني يوماً ؟

لا أستطيع أن أجيب على سؤالك الغبي، استهلكت الكلمات التي يمكن أن تقال وحتى تلك التي ضاعت معانيها، نبت الذبول في وقتنا..

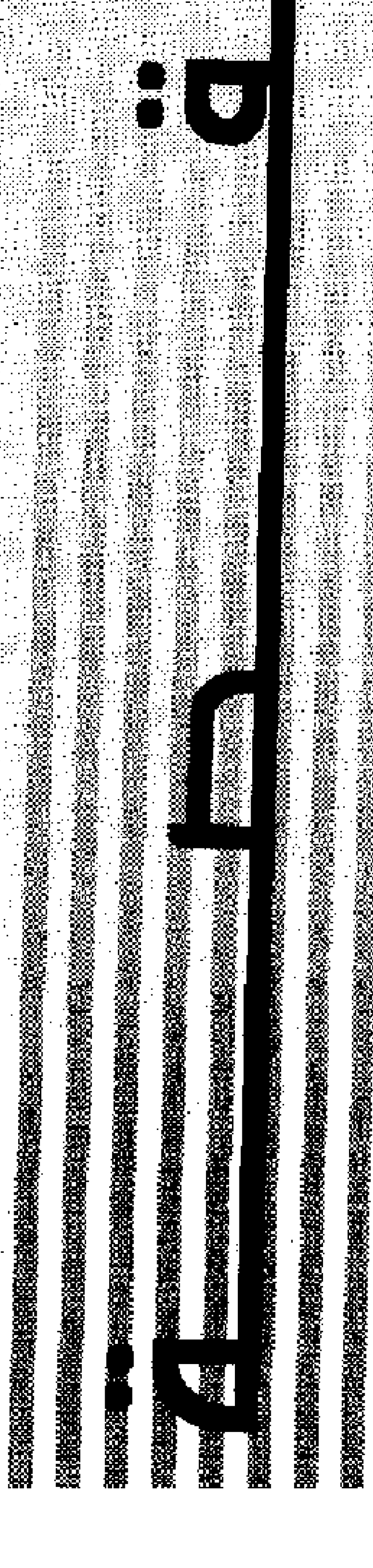
ثمة ذكريات معرضة للنسيان المباغت، وأخرى تمد رأسها كل وقت لتحكي عن رذاذ بللنا أيام ذرعنا طرقات المدينة القديمة لأكتشف معها أبوابها السبعة، نتسكع في حاراتها القديمة كما السياح، هي بضحكتها المتفائلة وأنا أصطاد كل فرصة ممكنة لملامستها.

الشتاء والبرد جعلاها ترتجف؛ ضممتها إليّ ؛ فاحت بيننا رائحة تشبه رائحة طين مبلول، لكنها قفزت مبتعدة.

الوقت لا يمنحنا نفسه، والاستعجال سمة البشرية، أميّ تقول العيب فيك، فأنا ابن كامل اللياقة، هي تعرفني أكثر منك، تمسح رأسي مهما كنت متعباً وقاسياً وعنيداً.

بعد قليل ستكون هنا، خبأت رأسي بين كتفي، غطيت وجهي، أجهشتُ بالبكاء، لم أشأ سماع اصطفاق الباب خلفك.

الحادث



للكاتب الصيني : جاو زينجيان
(الحائز على نوبل ٢٠٠٠)

ترجمة : حسين عيد
(مصر)

الحادث

ترجمـة : حسين عيد
(مصر)

للكاتب الصيني : جاو زينجيان
(الحائز على نوبل ٢٠٠٠)

تلك هي حكاية ما حدث.

اكتسحت عاصفة ريح كومة أتربة من أعمال الحفر خارج محل مكتب جيناو ،والتفّت حولها كدوامة قوس فوق القار ،ثم تخلّصت منها بنثرها في كل مكان. لم يكن ذلك موسم العواصف الترابية ،فقد بدأ الطقس في التحوّل إلى الدفء . مازال بعض راكبي الدراجات يرتدون معاطفهم القطنية الرمادية ،على الرغم من أنه توجد هناك على الطوار شابات في ملابس ربيعية زرقاء خفيفة . حدث الأمر في الخامسة تماما بعد الظهر ،تماماً بعد ربع النغمات المنبعثة من مذياع محل إصلاح الراديو في شارع ديشنج . إنها ليست الساعة التي ينتهي فيها العمل ويصبح ازدحام المرور في أسوأ حالاته . ومع ذلك ،فهناك بعض الناس ينهون عملهم مبكراً بشكل يتعذر اجتنابه ،وهناك آخرون لا يعملون على الإطلاق بشكل محتوم أيضاً. وهكذا يكون الأمر على هذا المنوال كل يوم ،فهناك أناس مشغولين ،وآخرون عاطلين يأتون ويذهبون ،في تيار لا ينتهي من راكبي الدراجات والمشاة . هكذا يكون الأمر دائماً، في مثل هذا الوقت من النهار . تكون كل مقاعد الباصات مشغولة بالركاب ،بينما يقف بعضهم الآخر ،ممسكين بالدرابزين وهم يتطلعون إلى خارج النوافذ .

يعبر رجل الطريق بشكل مائل ،وهو يركب دراجة زوّدها بعجلة إضافية في المقدمة ،من أجل عربة طفل بمظلة ذات ألوان مختلفة من أحمر وأزرق . يأتي من الطرف المقابل تروللي باص مكوّن من عربتين ،مسرعا لكن ليس مسرعا تماما . من الواضح أن حركته أبطأ من السيارة الصغيرة الباهتة الخضراء ،التي كانت علي وشك أن تتخطى الدراجة ،دون أن تتجاوز بالضرورة حدود سرعة المدينة . قوّس الرجل ظهره ،وهو يبدّل علي الدراجة بصعوبة ،بينما كانت السيارة الخضراء الصغيرة تتجاوزه من الناحية الأخرى . من هذه الناحية ،مازال الباص يتوجه إليه رأسا. تردد الرجل ،لكنه لم يستخدم الكوابح ،واستمرت الدراجة مع عربة الطفل في عبورها .أطلق الباص نفيره ،لكنه لم يخفض سرعته . بمضي الوقت ،عبر الرجل الخط الأبيض في منتصف الطريق ،كان تراب عصفة الريح قد صفا ،وهكذا لم تتعكر رؤيته ،وراح ينظر إلى أعلي ،دون أن تطرف عينيه . لم يكن شابا ،بل قارب الأربعين ،وقد مالت قبعته قليلا للخلف ،كاشفة عن جبهة صلعاء . يجلس في عربة الطفل تحت المظلة ،طفل في الثالثة أو الرابعة من عمره

بوجنتين متوردتين . ينبغي أن يكون الرجل قادرا علي أن يري الباص قادما باتجاهه ،وأن يسمع نفيره ،الذي كان ينطلق الآن بشكل مستمر . تردد مرة أخري ،وبدا أنه يستعمل الكوابح علي نحو خفيف ،لكنه استمر بخرق في مساره المائل . عندما كان الباص يقترب أكثر وأكثر ،كان نفيره يرتفع أعلي وأعلي ،ثم كانت هناك أصوات كوابح ثاقبة صارخة . مازالت الدراجة تتحرك إلى الأمام . حاول الباص أن يتوقف ،لكنه استمر هو أيضا في حركته المشؤومة ،مثل حائط وهو يطبق عليها . عندما كان الباص والدراجة علي وشك أن يتصادما ،بدأت امرأة علي هذا الجانب من الطوار في الصراخ.أطال المشاة وراكبو الدراجات النظر ،لكن لم يبدو أي منهم بقادر علي الحركة . عبرت العجلة الأمامية للدراجة مقدمة الباص ،وبدأ الرجل يبدّل بشدة ،آملا أن يتجاوزها . توصّل في نفس الوقت إلى أن يلمس المظلة مختلفة الألوان من أحمر وأزرق ،كما لو كان يحاول أن يدفعها إلى الأمام ..حين لمست يده المظلة ،طارت العربة بعيدا ،مدفوعة بقوة مفاجئة علي عجلتها الوحيدة. وقعت ساقا الرجل في الشرك ،بينما كان يرفع ذراعية ويسقط للوراء بعيدا عن الدراجة . في صخب النفير والكوابح وصرخات المرأة ،وقبل أن يكون للمشاهدين وقت كي يلهثوا ،انسحق الرجل تحت عجلات الباص ،وانثنت العجلة التي كان يركبها وقذف بها إلى بعد عشرة أقدام .

ذهل المشاة علي كلا جانبي الطريق ،وهبط راكبو الدراجات عن دراجاتهم . كان هناك صمت مفاجئ ،وكان الصوت الوحيد الرقيق قادما من محل إصلاح الراديوهات :

"قد تتذكر لقاءنا في الضباب تحت القنطرة المهدمة"

من المحتمل أن ذلك كان تسجيلا لأغنية لمغني هونج كونج دنج ليجان . كان علي عجلات الباص أن تتوقف في بركة من دماء ،وكان الدم يقطر من خلفية الباص علي جسد الرجل . مضي السائق إلى الجسد أولا . ثم جاء الناس يجرون من كلا جانبي الطريق ،بينما أحاط آخرون بعربة الطفل المقلوبة ،التي تدحرجت إلى مزراب . أخذت امرأة في منتصف العمر الطفل من العربة ،وهزّته ،وتفحصته مليّا .

"هل هو ميت؟"

"انه ميت!"

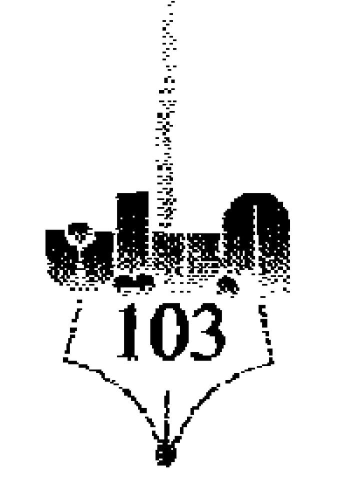
"هل هو ميت؟"

تحدث الناس بأصوات مطموسة في كل المحيط . كانت عينا الطفل مغلقتين بإحكام ،وقد شحب لون جلده الناعم ،لدرجة أن تري الأوردة الزرقاء عبره . لكن لم تكن هناك علامة عن جرح خارجي .

"لا تدعوا السائق يهرب!"

"أسرعوا ،استدعوا الشرطة!"

تكوّن زحام عميق من عدة طبقات حول مقدمة الباص . كان يكفي وجود



رجل فضولي واحد فقط ،حتى يفكّ حطام العجلة المنثني . رنّ جرسها بينما كان يعدلها علي الأرض .

"لا تلمس أي شيء ! دع كل شيء كما هو!"

"كم ضغطت بوضوح علي النفير والكوابح ! لقد شاهد الجميع ذلك – كان يحاول أن يقتل نفسه بالصعود إلى الباص! كيف تقول أنها غلطتي؟" حاول السائق بصوت متوتر أن يشرح الأمر ،لكن لم يعره أحد أي اهتمام .

"يمكنكم أن تكونوا جميعا شهودا – كلكم شاهدتموه!"

"ابتعد قليلا! ابتعد قليلا! ابتعدوا جميعا!"

ينبثق شرطي بقبعة كبيرة من الزحام.

"يحتاج الطفل إلى مساعدة! أسرع! أوقف سيارة وانقله إلى مستشفي!"

يجري شاب يرتدي معطفا جلديا بني اللون إلى منتصف الطريق ،ملوّحا بذراعيه . سيارة تويوتا صغيرة تطلق نفيرها بينما تشق طريقها بين المارة ،الذين تناثروا في الطريق ،لكنها لم تتوقف .أدركتهم ،بعد ذلك ،أنوار شاحنة كبيرة ،كان عليها أن تتوقف ،بينما يتشاحن الركاب بداخل الباص مع محصلة التذاكر .يتوقف باص آخر وراء الأول . انفتحت أبواب الباص الأول ،واندفع الركاب منه ،معترضين الباص ،الذي وصل . كان هناك انفجار عال من الأصوات .

"لن أكون أبدا ،أبدا ،قادرا على النسيان.."

تغمر الضوضاء الموسيقي ،التي في المذياع . مازال الدم يتساقط ،وقد علقت الرائحة في الهواء .

" وااا ..." انفجر الطفل أخيرا في الولولة.

"هذه علامة جيدة !"

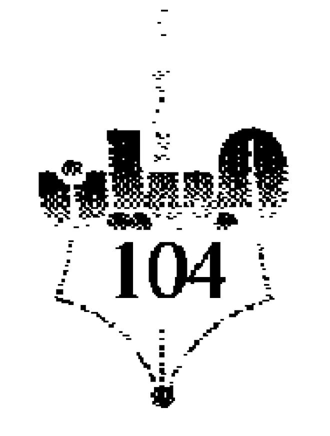
"انه ما يزال حيّا!"

كانت هناك تنهدات سعيدة من الراحة . بينما كانت الولولة تتنامي ،دبّت الحياة أيضا في الناس حول الطفل : كما لو أنهم تحرروا ،واندفعوا كي يلتحموا بالزحام المحيط بالجسم .

صفارات إنذار نائحة . تتوقف سيارة شرطة ،تومض أضواء علي سقفها ،وانتشر أربعة من رجال الشرطة ،كي يشقوا طريقا بين الأجزاء المزدحمة ،كان اثنان منهم من مستخدمي الهراوات .

كانت حركة المرور الآن ما تزال متوقفة تماما ،وهنالك صفوف طويلة من سيارات تنتظر في كلا الاتجاهين . ترتفع أبواق تشبه صياح الأوز فوق ضجيج الأصوات . تمركز أحد رجال الشرطة بنفسه في منتصف الطريق ،وبدأ يلوّح بذراعيه المكسوتين بقفازين أبيضين ،كي يدير حركة المرور .

يستدعي الشرطي الآخر محصلة التذاكر من الباص الثاني . تحاول أن تتلمس أعذارا ،لكنها تأخذ الطفل علي مضض من السيدة متوسطة العمر ،التي كانت تمسكه ،وصعدت إلى الشاحنة . إشارات قفاز أبيض ،وانطلقت الشاحنة ،محملة بتنهدات الطفل الصاخبة .



يستجوب رجل الشرطة السائق ،الذي يتصبب عرقا من وجهه ومن قبعته القطنية ،ثم سحب رخصة قيادته ،في حافظتها البلاستيكية ،وصادرها ، فبدأ السائق فورا في التذمر .

"لماذا تحاول أن تنكر ؟ لقد دهست الرجل ،ثم دهسته ثانية !" قال شاب يدفع عجلة بصوت مرتفع .

"لقد أراد أن يقتل نفسه . وقد نفخ السائق في النفير والكوابح ،ولم يفسح الرجل الطريق ،فركب فقط تحت الباص" .جاءت قاطعة التذاكر ،مرتدية كميها الحاميين ،من الباص الأول ،كي توبّخ الشاب .

"كان الرجل في منتصف الطريق ،وكان هناك طفل معه . كان ضوء النهار ساطعا .بالقطع رآه السائق!" اقتحم شخص الحديث في الزحام بغضب

"ماذا يهم السائقون من أمثاله إذا دهسوا فردا ما؟ انه ليس كما لو كان عليهم أن يتكبدوا ثمن فعلتهم من أرواحهم نفسها" قيل ذلك تهكم .

يا لها من مأساة! لو لم يكن الطفل معه ،لأمكنه العبور في الوقت المناسب!"

"هل هناك أي أمل بالنسبة إليه؟"

"لقد برز مخّه؟"

"سمعت فقط صوت هذه الصدمة .."

"هل سمعتها؟"

"نعم ،لقد كانت مجرد صدمة "

"هذا يكفي ! لا أريد أن أعرف!"

"آي ،هكذا تكون الحياة – قد يموت شخص فقط كذلك"

"كان يبكي"

"من؟"

"السائق"

جثم السائق علي كفله برأسه إلى أسفل ،مغطيا عينيه بقبعته .

"لقد كان حادثا"

"كان هناك طفل مع الرجل؟ ماذا حدث للطفل؟" تساءل قادم جديد .

"لم يصب الطفل بأي أذى . لقد كان محظوظا جدا"

"لقد نجا الطفل!"

"ومات الرجل!"

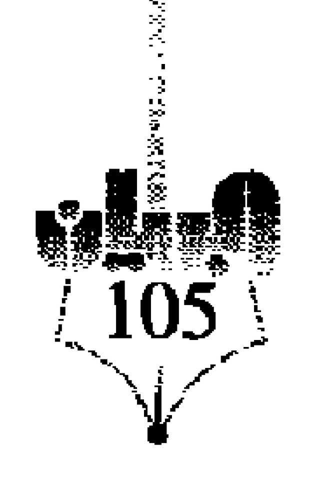
"هل كان والد الطفل؟"

"لماذا كان عليه أن يلحق عربة طفل بدراجته ؟ انه من الصعوبة بمكان أن يقع حادث لدراجة عادية"

"كان قد استعاد الطفل من دار للحضانة"

"إن دور الحضانة لا فائدة منها– انهم لا يدعونك تترك طفلك هناك النهار بطوله"

"ستكون محظوظا لو أمكنك فقط أن تلحق ابنك بواحدة منها"



"ما الذى تنظر إليه؟ من الآن فصاعدا ،إذا عبرت الطريق بدون أن تنظر" سحبت يد ضخمة طفلا كان يحاول أن يشقّ طريقه بالضغط بين المشاهدين.

كان علي نجم غناء هونج كونج أن يتوقف عن الغناء . كانت مقدمة محل إصلاح الراديوهات مزدحمة بالبشر .

وصلت سيارة إسعاف ،تومض أضواؤها الحمراء . حمل أفراد القسم الطبي بزيهم الأبيض الجثمان إلى سيارة الإسعاف ،ووقف الناس علي أبواب المحل علي أطراف أصابعهم كي يراقبوا ما يحدث . خرج الطاهي السمين من مطعم صغير مجاور بمريلته كي يري ما يجري .

"ماذا حدث؟ هل كان هناك حادث؟ هل أصيب أي شخص؟"

"لقد كان رجلا وابنه . وقد مات أحدهما"

"أيهما؟"

"الرجل العجوز"

"ماذا عن الطفل؟"

"لم يصب بسوء"

"ياله من أمر رهيب! لماذا لم يدفع أباه بعيدا عن الطريق؟"

"لقد كان الأب هو الذي دفع الابن بعيدا عن الطريق"

"يمضي الأمر إلى الأسوأ مع كل جيل. لقد كان الأب يضيّع وقته مع ذلك الابن!"

"إذا لم تكن تعرف ما حدث ،فلا تتحدث هراء"

"من هو الذي يتحدث هراء؟"

"إننى لا أريد أن أتجادل معك"

"لقد أخذ الطفل بعيدا"

"كان هناك طفل صغير أيضا ؟"

وصل آخرون منذ لحظات .

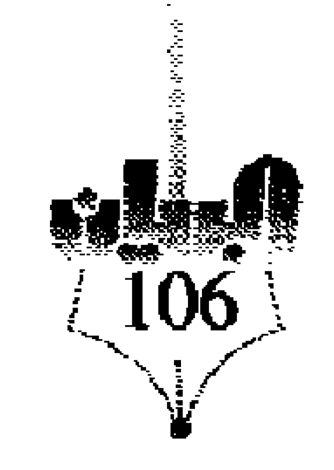
"هل تمانع في ألاّ تدفع؟"

"هل دفعتك؟"

"تحركوا . عليكم جميعا أن تتحركوا!"

كان الناس ،علي الحواف الخارجية للزحام ،يتلفتون . كان أفراد أمن المرور المسؤولين مع شرائط أذرعتهم الحمراء الآن في المشهد ،وكانوا أكثر شدّة من الشرطة .

فع بالسائق إلى سيارة الشرطة ،ارتدّ وحاول أن يقاوم ،لكن رجال الشرطة أغلقوا باب السيارة . بدأ الناس يمشون ،ويركبون مبتعدين ،وتفرقّ الزحام ،لكن مازال هناك أناس يأتون بانتظام ،يوقفون دراجاتهم ،يبتعدون عن الطوارات إلى الشارع. علي هذا الجانب من الطريق ،طابور طويل من سيارات ،عربات مقفلة للنقل ،سيارات جيب ،وليموزين ،يتقدمها الباص الثاني ،صنعت طريقها البطيء عبر عربة الطفل مع قماش مظلتها الممزق



مـختلف الألوان بين أحمـر وأزرق ،التي مـا تزال عند المزراب . كـان مـعظم الزحام قد تبدد .

يأخـذ اثنان من رجـال الشـرطة القـيـاسـات في منتـصف الطـريق ،بينمـا يسجّل آخر مـلاحظات فـي دفتـر صـغـيـر . بدأت بركـة الدم أسفل عـجـلات البـاص في التجـمد ،والتحوّل إلى اللون الأسود. تجلس مـحصلة التذاكـر إلى جوار النافـذة مـحملقـة بانشـداه في هذا الجـانب من الطـريق . علي الجـانب الآخـر ،يقـتـرب باص آخـر . تحـملق وجـوه من وراء النوافـذ ،حـتـى أن بعض الركاب أبـرزوا رؤوسهم منها. لقد انتهي الآن يـوم العمل ،وهـا هـي ذروة حـركة المرور . كان هناك أناس أكثر علي الطوارات وعلي الدراجات . لكن الشـرطة وأفراد الأمن المروري أبعدوهم عن الطريق .

"هل كان هناك حادث؟"

"هل قتل أحد؟"

"يجب أن يكون أمرا قد حدث .. أنظر إلى تلك الدماء"

"كان هناك حادث بالأمس علي طريق جينكانج . نقلوا فتي في السادسة عشـرة إلى المستشفي ،لكنهم لم يتـمكنوا من إنقـاذه . يقـولون أنه كـان مـجـرد ابن"

"لكل أسرة ابن واحد في هذه الأيام"

"آي ،كيف يتدبر الوالدان أمرهما؟"

"إذا لم يبذل شخص ما جهدا ليحسّن من سلامة المرور ،فلن يكون هناك إلاّ المزيد من الحوادث"

"حسنا ،لن تكون هناك حوادث أقل ،ذلك هو المؤكد"

"إننى أقلق كل يوم ،حتى يعود ابني من المدرسة"

"يعتبر الأمر أسهل مع ابنك ،لكن البنات هن الأعظم إقلاقا للوالدين"

"أنظر ،أنظر ! انهم يلتقطون صورا فوتوغرافية"

"سيحقق ذلك بعض الفائدة ! لكنه متأخر جدا"

"هل ضربه الباص عامدا؟"

"من يدري؟"

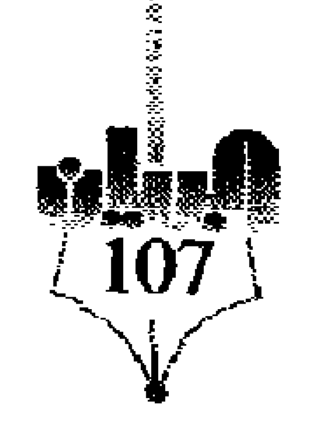
"لم تمسّ العربة ،أم أنها قد ضربت أيضا؟"

"لقد كنت أمرّ فقط في الجوار"

"يقود بعض الناس كالمجانين . انهم لن يتوقفوا فقط لمجرد أنك لن تبتعد عن الطريق!"

"هناك أناس يتخلصون من اكتئابهم بقتل بشر آخرين . قد يكون أي فرد هو الضحية"

"من الصعب أن تحمي نفسك من مثل ذلك الأمر ،لأن القدر قد حددها جميعا . كان هناك في قريتنا القديمة نجار فنان ،لكنه كان مغرما بالشراب بشدة . وذات مرة ،كان يبني منزلا ،وأثناء عودته إلى البيت مخمورا غائب الذهن ،تعثر وتحطمت رأسه علي صخرة"



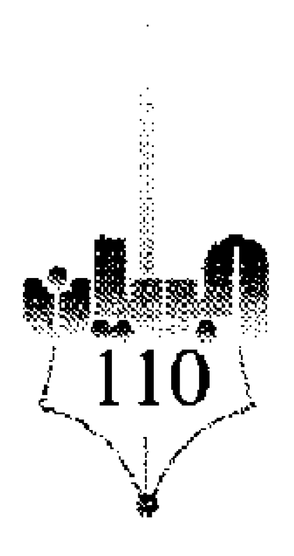
"لسبب ما ،ظل جفن عيني يرفّ خلال الأيام القليلة الماضية"
"أيّ عين ؟"
"لا ينبغي أن تمشي في نهر الشارع مشغول الذهن طوال الوقت . لقد شاهدتك فعلا عدة مرات .."
"لم يحدث لي أي شيء"
"لكن إذا حدث شيء ،فلن أستطيع احتماله"
"توقفا ! الناس تحملق"
نظر كل من العاشقين إلى الآخر ،ومضيا إلى عمق الشارع ، متشابكي اليدين.
أنهت الشرطة تصوير مشهد الحادث ،وأخذ الشرطي صاحب المقياس ،حفنة من تراب ونثرها فوق الدماء . سكنت الريح ،وبدأ الجو يظلم .أضاءت محصلة التذاكر، التي تجلس إلى جوار النافذة ،الأنوار ،وبدأت تحصي حصيلة اليوم .يرفع شرطي حطام الدراجة ،ويحمله إلى السيارة . احضر رجلان من ذوي علامات الذراعين الحمراء، عربة الطفل من المزراب ،ووضعاها في السيارة ،وغادرا مع الشرطة.
كان وقت العشاء . تقف محصلة التذاكر عند باب الباص ،منتظرة بقلق أن يرسل سائق جديد لالتقاطها .يلقي عابرو سبيل نظرة سريعة علي الباص الخالي ،الذي وقف لسبب مجهول في منتصف الطريق ،ولم يلاحظ أحد في الظلام الدماء ،التي غطيت بأتربة تخفيها علي نحو هزيل .
أضيئت أنوار الشارع ،عند لحظة معينة ،وسحب الباص الخالي بعيدا . تسرع السيارات إلى عمق الطريق ثانية ،كما لو أن شيئا لم يحدث . بحلو ل منتصف الليل ،كان الشارع خاليا تقريبا .تقترب شاحنة تنظيف الشوارع من تقاطع بعيد ،حيث تومض أنوار حركة المرور بشكل متقطع إلى جوار إعلان ملصق أزرق علي سياج حديدي، مطبوع عليه كلمات باللون الأبيض "من أجل سلامتك وسلامة الآخرين ،من فضلك اتبع قواعد المرور" . أبطأت الشاحنة ،عند المكان الذي وقع فيه الحادث ،كانت مزودة بماء يتدفق بقوة شديدة ،ليغسل أية آثار باقية من الدماء.
لم يكن ممكنا لشاحنات تنظيف الشوارع أن تعرف أن هناك حادثا قد وقع منذ عدة ساعات مضت ،وأن الضحية سيئ الحظ قد مات . لكن من كان الضحية ؟ في مدينة كهذه ذات عدة ملايين من البشر ،من المحتمل أن يكون معروفا فقط لأسرته وأصدقائه .وإذا لم يكن يحمل أوراق تحقيق الهوية ،فحتى هم ربّما لن يعرفوا بأمر الحادث . من المحتمل أن يكون الرجل والد الطفل ،ومن الممكن أن يكون الطفل قادرا علي إخبار السلطات باسمه . إذا كان الرجل هو الأب ،فينبغي أن يكون لديه زوجة أيضا . وعندما يكون عليه أن يستعيد الطفل ،فانه يكون عندئذ أبا طيبا وزوجا طيبا ،لأنه أحبّ طفله ،ومن المفترض أنه أحبّ زوجته أيضا ،لكن هل تحبّه زوجته ؟ وإذا كانت زوجته تحبه ،فلماذا لم تمارس مسئولياتها كأم ،وتستعيد الطفل بنفسها؟

ربما كان للرجل حياة بائسة ،وذلك ما جعله متحيرا . ربما كان ذلك خللا في شخصيته ،جعله دائما مترددا . ربما كان هناك ما يزعجه ،شيء لم يستطع أن يجد له حلا، وكان عليه أن يسقط ببساطة ضحية قدرية لمثل سوء الحظ الأعظم هذا . ومع ذلك ،فلو أنه خرج متأخرا قليلا ،أو مبكرا قليلا ،فربما كان قد تفادي الكارثة .أو لو أنه بعد استعادة الطفل ،بدّل الدراجة بشكل أسرع أو أبطأ ،أو لو أنه تحدث لوقت أطول مع المرأة في مدرسة الحضانة ،أو لو كان قد التقي صديقا في طريقه ،وتوقف ليتكلم ...

لكن ذلك ما لا يمكن تجنبه . لم يكن مرضا عضالا ،لتستوي عندئذ كل الأمور ،لأنه كان عليه فقط أن ينتظر موته . لا يمكن الهرب من الموت . وليست هناك مدينة بعيدة عن حوادث المرور . هناك في كل مدينة إمكانية للموت – حتى لو كانت الفرصة في أي يوم محدد هي واحد في المليون – وفي مدينة كبيرة كهذه سيكون هناك دائما شخص يصادف نوعا ما من سوء الحظ . كان الميت مثل ذلك الشخص . هل هجس بالموت قبل أن يحدث ما حدث ؟ متي كان سيحدث ؟ كيف فكر في الأمر؟ ربما لم يكن لديه وقت ليفكر ،ويدرك الكارثة ،التي كانت علي وشك أن تقع له . بالنسبة له ،لم تكن هناك كارثة أعظم . كان هو ذلك الواحد في المليون ،مثل حبة من رمال .لكن قبل الموت ،فكر بجلاء في الطفل ،فهل ضحي بنفسه بنبل ؟ أو ربّما لم يكن نبلا بكل معني الكلمة . ربما كان ذلك إلى مدي غريزي معين ،الغريزة الأبوية . يتحدث الناس عن قوة غريزة الأم ،لكن هناك أيضا أمهات هجرن أطفالهن . بالنسبة لرجل ،كان عليه أن يضحي بنفسه من أجل الطفل ،كان نبلا حقا ،لكن في الحقيقة ،فان التضحية كان يمكن تفاديها تماما . لو أنه خرج متأخرا قليلا أو مبكرا قليلا ،كما قلت ،لو لم يكن مشغول البال ،لو أنه كان أكثر عزما بحكم الطبيعة ،أو أكثر سرعة خاطر في تحركاته ... المجموع الكلي لكل هذه الاخفاقات ،قد عجّلت بموته.

إننى هنا ،أناقش متفلسفا ،لكن الحياة ليست فلسفة ،علي الرغم من أنّ الفلسفة تنشئ معرفة الفرد بالحياة . وليست هناك حاجة بالنسبة لنا ،كي نحوّل حوادث المرور إلى إحصائيات – لأن تلك مهمة إدارة سلامة المرور . بطبيعة الحال ،قد يصلح حادث مرور كخبر في جريدة ،وقد يمدّ الأدب بمادة خام ،تستكمل بواسطة الخيال وتصوّر بسرد حيّ . لكن ما سردته هنا ،هو ببساطة الحادث نفسه ،حادث مرور وقع في الخامسة تماما في القسم المركزي من شارع داشنج ،في مواجهة محلّ إصلاح الراديوهات .





القصة

أهوي

بقلم:عبد اللطيف النيلة
(المغرب)

أهوي

بقلم:عبد اللطيف النيلة
(المغرب)

- أ -

ناديتك: يا صوتاً أربك إيقاع حياتي، وساقني مذهولاً إلى مقاماته! ...ثم أدخلتك إلى ذاكرة هاتفي المحمول. برمجتك لتصيري الموسيقى التي تخطرني بمجيء مكالمة ما. وتخيلت ما ينتظرني من سعادة: ما إن يهاتفني أحد معارفي، حتى تصدحين في أذن روحي، نغمة رائقة مسكرة. سأتلكأ في الضغط على زر الرد، بل سأتحاشى أن أخرس النغمة المتعالية الملحة كي أديم لحظة انتشائي بسحرك. فليتحل الراغب في مكالمتي بالصبر: حضورك يعميني حتى عن نفسي!

وأنا مستسلم لهدهدة الحلم، أخذتني غفوة. استيقظت على صرير خض رهافة أذني، حتى اقشعر جسدي. صرير يتعاظم شيئاً فشيئاً، جانحاً بإصرار نحو الفظاظة. سارعت إلى إغلاق أذني، مستشيطاً غضباً، مفتشاً في الآن ذاته عن مصدر هذا الصوت السمج الذي يوشك أن يتلف أعصابي. وبمجرد أن وقع نظري على الهاتف المحمول، انجلى اللغز. كان مستقراً فوق منضدة السرير، وكان يواصل الصرير. طفقت أحدق فيه لحظة، دون أن يسعفني الفهم. ثم ضغطت على زر الرد، وقلت ببرود: «آلو..آلو..آلو..». عبثاً رددتها، فلا أحد يرد.

ركبت الرقم الذي هاتفني، ضغطت على الزر. جاءني هسيس الصدى، قبل أن يداهم أذني صوت أنثوي حازم: «لا يوجد أي مشارك في الرقم الذي تطلبونه...».

- ب -

ناديتك: يا الكتومة المتسللة إلى الظل، المختبئة تحت العتمة!...ثم جلست إلى شاشة الإنترنيت. فتحت بريدي الإلكتروني. دسستك في ملف، وأرسلتك، عبر الهواء، إلى مجلة"حدائق"، ملتمساً من رئيس التحرير أن ينشرك نصاً مفتوحاً على البهاء.

فاحت رائحة شائعة حتى أزكمت أنفي. وإذْ اكتشفت أني أضحيت لحماً تلوكه الألسنة، استفسرتُ أحد فاعلي الخير عن مصدر الإشاعة، فألقى في وجهي بأحد أعداد مجلة "حدائق". ويا لهول ما قرأت!

لم تُنشري نصاً مفتوحاً على...
بل نشرت غسيلا ذهب بماء وجهي
خلعتِي قناعاً قناعا
أحلامي وكبواتي
أسراري وعاهاتي
نشرتِ في واضحة الهواء
ما أتكلف إظهاره
وما أجهد لإخفائه
وكانت أصابعك صيحةً تشير نحوي:
- انظروا إليه..كم هو جميل!

- ج -

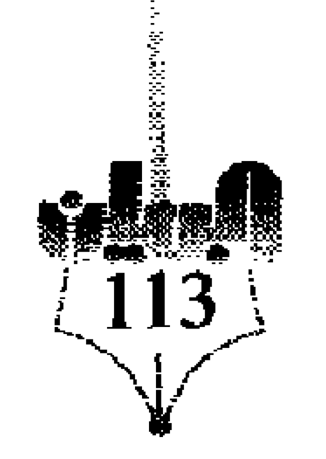
ناديتك: يا المنفلتة من عيوني الجائعة! يا الرهيبة التي تفزع يقيني!..ثم شغلت فيلماً كنت قد وعدتك بأن نشاهده معا ذات سبت. لذنا بالصمت نتابع وقائع الفيلم التي كانت تشد الأنفاس بالفخاخ التي كان سفاح ينصبها لضحاياه. لكن انشغالي بك كان يشرد بي عن مواصلة الفرجة..وقبل أن يشارف الفيلم نهايته، قذفت بك إلى الشاشة، فوقعت بالقرب من شجرة وسط غابة كثيفة. كانت عتمة خفيفة تلقي على المكان غلالة من الغموض والرهبة. نهضت متثاقلة تستندين بيدك على جذع الشجرة، وأجلت نظرة حائرة في ما حولك. رأيتُ على الشاشة قدمين حافيتين خشنتين تتقدمان في طريق بين الأشجار، ورأيتك تلتفتين جهة الصوت والذعر بادٍ على وجهك. أخذت تبتعدين عن مصدر الصوت، وحركة قدميك تتحول من مشيٍ متعثر إلى خطو متسارع فعدو لاهث، والقدمان الحافيتان الخشنتان مافتئتا تتقدمان.

خامرتني الرغبة في تكسير التشويق ومقاومة فضولي المتأجج، فضغطت على زر «توقيف». بقيت جامدة، في لقطة العدو اللاهث. وجهك متعرق شاحب، نظرة عينيك تائهة جاحظة، شعرك ارتفعت خصلاته في الهواء، وقدمك اليمنى تهم بأن تنحط على أوراق عشب يابس، و...

مكثت لحظة أتأملك، جزءاً جزءاً، داخل هذه اللقطة المتجمدة. استشعرت مدى الهلع الذي يستبد بك، وأيقنت أنك واقعة لا محالة تحت قبضة السفاح الذي كان خبيراً بشعاب الغابة.

هل أتركك مجمدة على الشاشة؟ هل أطفىء الجهاز، وأحتفظ بك أسيرة داخل قرص الفيلم؟ هل أستأنف الفرجة، لأكتشف مآلك؟ هل أطلق...؟

دون أن أمنح نفسي مهلة للتفكير، ضغطت على زر «تشغيل»، فعادت الحياة. واصلت عدوك اللاهث مندفعة بكل ما يختزن جسدك من قوة. وظهرت امرأة شقراء جالسة على مقعد في فسحة بين الأشجار. كانت تنظر



جهة الطريق، وتتطلع من حين لآخر، إلى ساعة تطوق معصمها. كانت تنتظر، ربما، قدوم السفاح. لكن كم غمرتها الدهشة حين لحت مقبلة في اتجاهها تجـرين لاهثـة!... هدأت من روعك، إذ رأتك تشـيـرين إلى الخلف، وقـد اضطربت الكلمات بين شفتيك...

وماهي إلا دقائق حتى ظهر السفاح. أقبل نحوكما هادئاً، بخطى واثقة، وإن كان يلهث قليلاً. تبسم إذ رآك خائفة، تحتمين بالمرأة الشقراء التي خفت إلى استقباله ببشاشة. ورغم قدميه الحافيتين الخشنتين، لم يبد عليه أي ملمح يشي بالرغبة في سفك الدماء. كان وسيماً، يتحدث بلباقة، ومن عينيه يشع سحر خاص. وكان مظهره ينم عن بساطة من تآلف مع أشياء الطبيعة.

لم يحدث ما كنت أتوقع. فقد كان مقدراً في الفيلم أن تتواطأ المرأة الشقراء مع الشرطة لاستدراج السفاح إلى ذلك المقعد في تلك الفسحة بين الأشجار. وفعلاً ما إن استطاب السفاح جلسة المقعد، مستغرقاً في حديث يكشف سر الغابة ويغري بمباهج الإقامة فيها، حتى انبعث رجال الشرطة من خلف الأشجار وألقوا القبض عليه بمهارة فائقة الإثارة. لكني فتحت فمي مذهولاً، وأنا أراك تخاطبين الشرطة مشيرة صوبي:

- هاهو السفاح الحقيقي!





محطات ثقافية

مدحت علام

عبد الله خلف: (البيان) أثرت الحياة الثقافية

كتب مدحت علام

تحدث الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبدالله خلف أمام طالبات جامعة الكويت في مقر الرابطة في حلقة نقاشية ضمن مقرر الأدب الكويتي حول العديد من الأمور المتعلقة بالثقافة والأدب في الكويت.

نظمت هذه الحلقة النقاشية الدكتور هيفاء السنعوسي لطالباتها في إطار التدريب الميداني.

وأشار خلف إلى تأسيس رابطة الأدباء على أيدي مجموعة متميزة من الرواد واحتكاك الأدباء الكبار بأدباء عرب من خلال تبادل الأفكار والرؤى كما أشار إلى أهمية مجلة زالبيانس في إثراء الحياة الثقافية ليس في الكويت فقط. ولكن في مختلف البلدان العربية من خلال اهتمامها بالكتاب العربي إلى جانب إصدارات الرابطة المختلفة.

وأشار خلف إلى مجلة العربي زالتي توزع في كل المناطق العربية حتى النائية منها وإصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مثل عالم المعرفة زعالم الفكرس وسالثقافة العالميةس وغيرها .

وشارك في الحوار الشاعر الدكتور خالد الشايجي الذي أعطى صورة عن الأدب في الكويت ورواده الذين نهضوا به.

التوقيع على اتفاقية تعاون ثقافي بين الكويت والبوسنة

في إطار التعاون بين الكويت والبوسنة والهرسك وقع الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي، وسفير البوسنة والهرسك لدى الكويت شيرف مويكا نوفيش اتفاقية تعاون ثقافي وإعلامي بين البلدين في العديد من المجالات الثقافية والعلمية.

والاتفاقية مدتها ست سنوات وتنص على التعاون في زيادة تبادل المعلومات وزيارة الوفود بين المؤسسات والمعاهد في كلا البلدين وتوثيق التعاون بين المكتبات ومراكز التوثيق وبالتالي تبادل الزيارات بين الفنانين وإقامة المعارض التشكيلية، وزيارات الوفود الإعلامية وبرامج التبادل الإخباري والتلفزيوني، وتبادل الخبرات وغيرها.

جامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا أبّنت عبدالله مبارك الرفاعي

نظمت جامعة الخليج للعلوم والتكنولوجيا حفل تأبين وافتتاح مكتبة الدكتور عبدالله مبارك الرفاعي في مقرها، ولقد حضر الحفل رئيسي الجامعة والدكتور عبدالرحمن المحيلان.

وعرضت الجامعة في بداية الحفل لمحات مصورة عن حياة المحتفى به من خلال إنجازاته المتنوعة،وألقى أحد أقرباء الرفاعي زحامد الحمود العجلانس كلمة إحتفائية قال فيها: كان أبو ظافر- رحمه الله- شخصية قوية الحضور مستقلة الرؤى صادقة العواطف، طيبة المعشر، يستحيل تلاشيها من الذاكرة.

كما ألقى ابن المحتفى به ظافر عبد الله مبار الرفاعي كلمة قال فيه:س إن ما يخفف مصابنا في فقيدنا الغالي أن له من الأصدقاء، والأحبة من يحمل له الجميل.

سواء كان في الكويت أو دول الخليج، ولقد لمسنا هذا جلياً في هذه المشاركة، وكان والدي رحمه الله معطاء بغير حدود، ولم يكن ينتظر جزاء، فقد كان عملاقاً في عطائه كبيراً في تواضعه، شامخاً في إنسانيته كريماً في مودته، اهتمامه كان كبيراً بتنشئة جيل يخدم الأمة ويواكب العصر والتقدم.

وألقى رئيس الجامعة رئيس مجلس أمنائها الدكتور عبد الرحمن صالح المحيلان كلمة عبر فيها عن الوفاء لهذا الرمز الذي أعطى من جهده ووقته الكثير للعلم قائلاً : زكم كنا نتمنى مشاركة الفقيد فرحة تخريج الجامعة لأول دفعة من طلابها ليري الحلم- الذي طالما راودنا جميعاً- يتحقق ويشارك أبناءه الخريجين إنجازاتهم في نجاحهمس.

مؤتمر لجنة التراث العالمي أقيم في الكويت

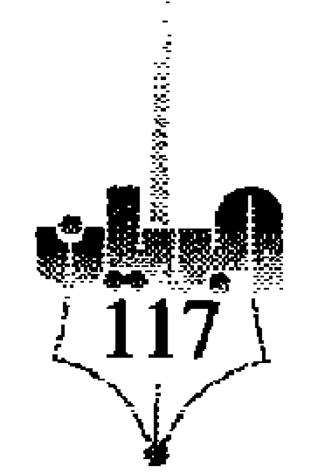
اجتمعت لجنة التراث العالمي في الكويت تزامناً مع قرارات الدورة الرابعة عشرة لمؤتمرات الوزراء والمسؤولين عن الشؤون الثقافية في البلدان العربية من أجل الاستمرار بمواصلة التعاون مع الخبراء العرب من خلال وضع تصور عربي موحد يخص القضايا المطروحة على لجنة التراث العالمي.

وعقد هذا المؤتمر بدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافية والعلوم من أجل التنسيق والتعاون، وتنظيم عمل الخبراء في مجالات اعتماد القوائم العربية المرشحة لقائمة التراث العالمي الذي سيتم طرحه في الاجتماع المقبل، وبخاصة أن الكويت وتونس والمغرب أعضاء في هذه اللجنة العالمية.

وكانت اجتماعات قد أقيمت للخبراء العرب في التراث العالمي حضرها الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي مؤكداً فيها على ضرورة الاتفاق على التعامل العربي مع اجتماع لجنة التراث العالمي المقبل في ليتوانيا، وأوضحت مديرة دائرة الثقافة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الدكتورة ريتا عوض أهمية التنسيق بين اليونسكو والمنظمة مع ضرورة الحضور العربي الفاعل في المنظمات الدولية ، كما تحدث الأمين العام المساعد للشؤون الهندسية والمتاحف الهندسي علي اليوحة عن أهداف اتفاقية التراث العالمي والتي تشمل تعريفاً بالتراث العالمي من خلال وضع لائحة بأسماء المواقع التي تحتوي قيماً إنسانية عالية.

عبد الرحمن الحجي حاضر في منتدى الأدب الإسلامي

وزع منتدى الأدب الإسلامي في وزارة الأوقاف الجوائز على الفائزين في مسابقتها الأدبية وعنوانها في رثاء الأمير الراحل



الشيخ جابر الأحمد الصباحس ولقد سبق توزيع الجوائز محاضرة ألقاها أستاذ الأدب الأندلسي الدكتور عبد الرحمن الحجي.

أشار الحجي في بداية المحاضرة إلى أهمية الشعر عند العرب من خلال أغراضه المتنوعة، مركزاً على المجتمع الأندلسي، القديم، الذي كان بناؤه بناء إسلامياً.

وأوضح الحجي أن المرأة في الحضارة الإسلامية كان لها الدور المهم في الحياة العامة، وأكد أن الشعر في الأندلس له أغراض متنوعة، وفيه استجابة للأحداث والعصر، ومنه يمكن معرفة الكثير من تاريخ الأندلس.

مصر

نادي القصة في القاهرة ناقش (الضجيج) و (رحيل البحر)

بحضور الأمين العام لرابطة الأدباء الكاتب عبدالله خلف شهد نادي القصة في العاصمة المصرية القاهرة . مناقشة لمجموعتي الدكتورة هيفاء السنعوسي القصصية (رحيل البحر) و (ضجيج) والأخيرة صدرت عن دار أخبار اليوم في مصر، وكتب مقدمتها الدكتور مصطفى محمود.

والندوة حضرها أستاذ الدراسات الأدبية في كلية دار العلوم في جامعة القاهرة الدكتورة جودة أمين والناقد والمترجم ربيع مفتاح، وأدارها الروائي يوسف الشاروني.

ولقد أكد جودة أمين في معرض حديثه أن السنعوسي طرحت في مجموعتيها القصصيتين المشكلات التي تعاني منها الحياة في الكويت، وإنها استخدمت المخزون اللاشعوري في مجموعة رحيل البحر زمن خلال السمع من الأم والأب عن حياة البحر في قديم الزمان.

وأشار ربيع مفتاح إلى أن السنعوسي ركزت في قصص الضجيج على الأبعاد الأخلاقية، والدينية، بالإضافة إلى مداخلات أخرى لأدباء ونقاد في مصر.

اليمن

دعيج الخليفة رئيساً لمهرجان الشعر العربي الفصيح في تدمر

حظى مهرجان الشعر العربي الفصيح الذي يقام كل عام في المدينة التاريخية اليمنية تدمر- بحضور كبير لشعراء عرب من مختلف البلدان العربية وذلك للمشاركة في هذه التظاهرة التي تقام من أجل الاحتفاء بالشعر العربي في إشكالية المتنوعة.

ولقد اختارت اللجنة المنظمة هذا العام الشاعر الشيخ دعيج الخليفة الصباح رئيساً لهذا المهرجان في دورته الأربعين، وذلك تكريماً لدوره في إثراء الشعر العربي بشقيه العربي والشعبي، ودعمه للفعاليات الثقافية العربية.

والمهرجان الذي استمر- بدون انقطاع- منذ أربعين عاما في إقامة

فعالياته، يتوجه الآن لاستقطاب المزيد من الشعراء العرب للمشاركة فيه ولإثراء دوره الواضح في الاحتفاء بالشعر العربي الفصيح في كل مجالاته وأشكاله.

المغرب

كتاب جديد للمغربية مجيدة بنكيران

صدر للفنانة المغربية مجيدة بنكيران كتاب عنوانه ٧ زنقة مقهى الباشا عن منشورات عكاظ في العاصمة المغربية الرباط.

وبهذه المناسبة أقامت بنكيران حفل توقيع لكتابها حضره نخبة من الأدباء والمفكرين المغاربة والعرب، وما يجب ذكره أن الكتاب عبارة عن نصوص أدبية تنتمي إلى الخيال الذي يستدعي شخصيات أدبية عالمية مؤثرة مثل غارسيا لوركا والليدي مكبث، ومحمد القاسمي وأدموند عمران المالح وغيرهم.

وبنكيران تتجول في كتابها عبر العديد من الأمكنة التي تزدحم في ذاكراتها بمواقع متنوعة ولقد صدر للمؤلفة كتاب آخر عنوانه زلنحلم كما تحلم الأسماك.

الأردن

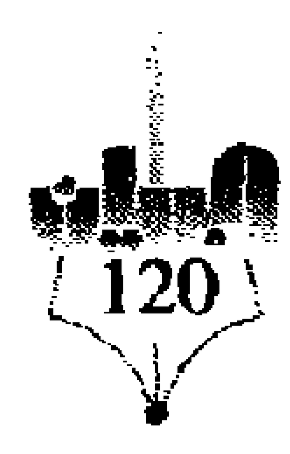
فخري قعوار أصدر الأعمال الكاملة لمجموعاته القصصية

الأديب الأردني فخري قعوار الذي أسهم بشكل ملحوظ بإصدارته القصية في إثراء الساحة الأدبية العربية بالعديد من النتاجات المتميزة، اتجه الآن لإصدار مجموعة الأعمال الكاملة لقصصه ضمن منشورات البنك الأهلي الأردنيس الذي تعاون في نشرها مع دار ورد للنشر والتوزيع ضمن برنامج الأعمال الكاملة الذي تنفذه الدائرة الثقافية البنكية.

والمجموعات القصصية التي ستتضمنها الأعمال الكاملة صدرت في أوائل السبعينات وهي زلماذا بكت سوزي كثيراًس و زممنوع لعب الشطرنجس وسأيوب الفلسطينيس ودرب الحبيب وغيرها.

وكتب مقدمة هذه الأعمال الكاملة أستاذ النثر العربي الحديث في جامعة اليرموك الدكتور نبيل حداد مشيراً إلى العلاقة المتميزة بين قعوار وقرائه.

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي بدر الفرحان



حملة التقديرية :

د. سعاد محمد الصباح



وفاءً وعرفاناً لتلك الجهود التي بذلوها حتى استحقوا جائزة الدولة التقديرية، تنشر "البيان" نبذة من سيرتهم تحية لهم وتقديراً:

- ولدت في ١٩٤٢/٥/٢٢ وهي الابنة البكر لوالدها الشيخ محمد صباح الصباح.
- تلقت علومها الأولية في مدرسة الخنساء بالكويت وفي ثانوية المرقاب للبنات.
- حصلت على شهادة البكالوريوس في الاقتصاد/ كلية الاقتصاد والعلوم السياسية جامعة القاهرة عام ١٩٧٣م.
- في جامعة ساري جلفورد البريطانية تابعت سعاد الصباح دراستها وحصلت على شهادة الدكتوراه في الاقتصاد عن دراستها بالإنجليزية "التخطيط والتنمية في الاقتصاد الكويتي ودور المرأة" ١٩٨١م.
- أسست دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، وكان أول إصداراتها إعادة نشر مجلة "الرسالة" المصرية في أربعين مجلداً في بيروت عام ١٩٨٥، وإحياء لدور الكويت الثقافي وتأكيداً لمفهومها القائل بأن الكويت ليست نفطاً فقط بل ثقافة وعطاء إنساني جددت نشاط "دار سعاد الصباح من القاهرة بإصدار مائتي عنوان خلال عامين تابع نشاطها من مقرها الرئيسي في الكويت بإصدار عشرات العناوين كل عام.

منذ عام ١٩٨٨ قرر الشيخ عبدالله المبارك ود. سعاد الصباح تأسيس أول هيئة عربية تتولى تشجيع مواهب الإبداع لدى الشباب

- العربي فكانت جوائزهما التي خصصت أربع منها للإبداع العلمي وأربع أخرى للإبداع الفكري والأدبي مع جائزة خاصة للإبداع الفلسطيني وتستمر هذه الهيئة في عملها السنوي المميز مفسحة الطريق أمام ظهور المواهب الواعدة وطبع نتاج الأوائل منها تعريفاً بعطائها بالإضافة إلى منح الجوائز المالية المقررة.

- كتبت مئات المقالات والدراسات الاقتصادية والقومية والوجدانية في العديد من الصحف والمجلات العربية داخل العالم العربي وخارجه.
- لقي إبداعها الشعري اهتمام الدارسين الجامعيين فكان محور رسالات ماجستير ودكتوراه في الأردن ومصر ولبنان والبحرين والصين.

رجم شعرها إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والصينية والفارسية والبلغارية والأوكرانية والجوجرية والألمانية والطاجيكية والإيطالية.

- عندما وقعت كارثة الغزو العراقي المشؤوم تقدمت صفوف العمل، وذلك بالمشاركة في اللجنة العليا لتحرير الكويت وقامت باستئجار
- إذاعة خاصة للدفاع عن قضية الكويت من لندن وزادت إصدار النشرات والكتب وعقد المؤتمرات دفاعاً عن وطنها في واشنطن ولندن والقاهرة وجنيف وبراغ، بالإضافة إلى تحريض منظمات عربية على التحرك النشط ضد العدوان وكتابة المقالات اليومية في الصحف العربية وصحف الكويت في لندن "القبس الدولي" و "صوت الكويت"، وكان لها خلال الغزو برنامجان في إذاعة الكويت في
- الدمام أحدهما صباحي بعنوان " صباح الخير يا وطني يا ديرة الخير يا كويت" وآخر في المساء "الكويت في الصحافة العالمية" وبرنامج أسبوعي سياسي تحليلي عن الكويت.

سجلت شريط كاسيت بصوتها لجميع قصائدها الوطنية لنصرة قضية وطنها في أكتوبر ١٩٩٠ في القاهرة وقامت بتوزيعه في الدول

- العربية وهربته إلى العراق لإيمانها بأن صوت المظلوم لابد أن يسمع في كل مكان.

أطلقت في عام ١٩٩٥ مبادرتها غير المسبوقة في تكريم رواد الثقافة العربية الأحياء فكرمت على التوالي المبدعين:

- عبد العزيز حسين (الكويت)، الشاعر إبراهيم العريض (البحرين)، الشاعر نزار قباني (بيروت) الدكتور ثروت عكاشة (القاهرة) الشاعر الأمير عبدالله الفيصل (أبها) عبد الكريم غلاب (الرباط)

من إصدارتها الشعرية :

ومضات باكرة- من عمري- أمنية- إليك يا ولدي- فتافيت امرأة- في البدء كانت الأنثى- حوار الورد والبنادق- برقيات عاجلة إلى

- وطني- آخر السيوف- قصائد حب- خذني إلى حدود الشمس- القصيدة أنثى والأنثى قصيدة.

ومن إصدارات أخرى:

١- التخطيط والتنمية في الاقتصاد الكويتي ودور المرأة باللغتين الإنجليزية والعربية، لندن عام ١٩٨٣م.

٢- أوبيك بين تجارب الماضي وملامح المستقبل- الكويت ١٩٨٦م.

٣- الكويت: تحليل الأزمة الاقتصادية (باللغة الإنجليزية)- كويت ١٩٨٦م.

٤- السوق النفطي الجديد السعودية تسترد زمام المبادرة الكويت ١٩٨٦م.

٥- أزمة الموارد في الوطن العربي - الكويت ١٩٨٩م.

٦- المرأة الخليجية ومشاركتها في القوى العاملة (مجموعة بحوث) الكويت ، ١٩٩٠

٧- صقر الخليج: عبد الله مبارك الصباح- دار سعاد الصباح للنشر- الكويت ١٩٩٥م.

٨- حقوق الإنسان في العالم المعاصر- دار سعاد الصباح للنشر- الكويت ١٩٩٥م.

٩- ماذا تعرف عن حقوق الإنسان- دار سعاد الصباح للنشر - الكويت ١٩٩٧م.

١٠- حقوق الإنسان بين النظرية والتطبيق- دار سعاد الصباح للنشر- الكويت ١٩٩٧م.



وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت